Hans Robert Jauss

La literatura como provocación

CIONES DE BOLSI

483

HANS ROBERT JAUSS

LA LITERATURA COMO PROVOCACIÓN



Ediciones Península ®
BARCELONA, 1976

Título de la edición original:
Literaturgeschichte als Provokation

Traducción de
Juan Godo Costa

Cubierta de
Enric Satué

Primera edición:
julio de 1976

Realización y propiedad de esta edición
(incluidos traducción y diseño de la cubierta):
EDICIONS 62 S|A
Provenza 278, Barcelona-8

Depósito legal: B. 33.326 - 1976
ISBN: 84-297-1209-7

Impreso en Conmar Color
Corominas 28, Hospitalet de Llobregat

PRÓLOGO

La literatura, su historia y su estudio, en estos últimos años, han ido cayendo cada vez más en descrédito. Frente al creciente número de aquellos que los desdeñan, la filología ya no puede sustraerse a la necesidad de cimentar de nuevo el interés por las cuestiones sobre las cuales versa. En la medida en que la filología se considera a sí misma como una ciencia de la literatura, intenta esto con nuevos objetivos debidos a la sociología, a la semasiología, a la psicología de la configuración, a la estética, al psicoanálisis o a la filosofía del arte. El apartarse del historicismo de la forma convencional de considerar la literatura constituye un signo común a tales intentos. Frente a esto quizá parezca como una provocación el que aquí precisamente se utilice la historia, declarada muerta, de la literatura para efectuar una apología de la misma.*

Con esta intención he revisado y reunido en un libro los tratados que escribí en los últimos cinco años.[1] Su conexión no es el desarrollo y la fundamen-

* Aunque la noción *Literaturwissenschaft* remite al contexto académico afrontado polémicamente en los ensayos traducidos, es decir, como contrapunto cognitivo de la *Literaturtheorie*, preferimos la forma más sencilla de *Literatura*, que en castellano implica tanto la peculiaridad de la obra escrita como su evolución histórica. Por ello el título de la presente edición castellana es el de *La literatura como provocación* y no *La historia de la literatura como provocación*, según exigiría literalmente el alemán.

1. *Tradición literaria y conciencia actual de la moderni-*

tación de una tesis previa, sino el camino y la documentación de una investigación que me condujo al intento de trazar una historia de la literatura. Sus postulados aún no he podido presentarlos aquí prácticamente. Los dos tratados primeros deben considerarse como estudios previos a una teoría, no como ejemplos de la aplicación de la misma. Por un lado, representan una vasta conexión histórica: los orígenes literarios de nuestra modernidad. Por otro lado, representan posibilidades metodológicamente diversas de llegar más lejos que la historia literaria convencional, cronológicamente unidimensional, mediante la descripción y la interpretación de estructuras del cambio literario.

El primer trabajo intenta iluminar un problema de la historia del pensamiento, la relación entre tradición y modernidad, desde las perspectivas de la historia de la palabra y del concepto. Esta historia, en la articulación literaria del cambio de significado de *modernus/moderne,* cambio que se percibe muy bien en las normas o conceptos de estilo opuestos

---

dad; aparecido en: *Aspekte der Modernität,* ed. H. Steffen, Gottinga, 1965, pp. 150-197; *El fin del período del arte; aspectos de la revolución literaria en Heine, Hugo y Stendhal* aún no se había publicado; la primera redacción de mi conferencia inaugural pronunciada en la Universidad de Constanza el 13 de abril de 1967 «¿Qué quiere decir historia de la literatura y para qué fin se estudia?» se publicó con el título de *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* en la serie «Konstanzer Universitätsreden», ed. G. Hess, 1967 (1.ª ed.) y en 1969 (2.ª ed.) en la imprenta y editorial Konstanz, Universitätsverlag GmbH. Dos trabajos no se han incluido en la traducción castellana de esta obra: *Fr. Schlegels und Fr. Schillers Replik auf die Querelle des Anciens et des Modernes,* publicado en: *Europäische Aufklärung — Herbert Dieckmann zum 60. Geburtstag,* ed. H. Friedrich y F. Schalk, Munich, 1967, pp. 117-140; *Geschichte der Kunst und Historie,* que se escribió como base para el coloquio «Geschichten und Geschichte» del grupo de investigación Poetik und Hermeneutik (17-23 de junio de 1970) y allí se discutió; hacemos aquí especial referencia a esa discusión, aparecida en el tomo V de la serie *Poetik und Hermeneutik* (en Finck/Munich).

(antiquus/ancien; antique; classique; romantique) hace también que se comprenda claramente cómo una nueva conciencia de época se separa de la tradición anterior y, mediante categorías de percepción estética, escruta el cambiado horizonte de la comprensión histórica del mundo.

El segundo trabajo dirige polémicamente la consideración sincrónica de la literatura contra la orientación escolar comparatística y contra su concepto metahistórico de la comparación. En él ya no se miden fenómenos literarios simultáneos unos con otros, con la atención puesta en individualidades y en desarrollos nacionales, sino en el parámetro de un proceso histórico más general que hace que las manifestaciones individuales aparezcan como diversos aspectos de la misma estructura de acontecimientos. Se trata de la «Revolución de Julio de la literatura», que se anuncia simultáneamente, pero bajo diferente signo, en Alemania y en Francia, sirve de base a la comprensión de la época en la *Estética* de Hegel así como en el *Préface de Cromwell*, de Hugo, y confirma el pronóstico formulado tanto por Hegel como por Heine y Stendhal de que el período de las bellas artes toca a su fin y debe abrirse al proceso de emancipación de la historia una nueva «literatura del movimiento».

El tercer trabajo, teórico, tiene su núcleo metodológico en la explicación del «horizonte de expectaciones» literario. Parte de la idea de que la historicidad de la literatura no se basa ni en una relación establecida *post festum* de «hechos» literarios, ni en un acontecer de tradición anónima de las «obras maestras», sino que se basa en la pasada experiencia de sus lectores, experiencia que es la que sirve de intermediaria entre el pasado y el presente de la literatura. Muestra la manera como la interpretación que mantiene presente esta constante interacción de obra, público y autor, puede describir cada una de las obras en sus «concretizaciones»,

pero también la serie de las obras en las interrelaciones de recepción y producción, cuando se ha logrado el sistema de relación de las expectaciones que son las que orientan la comprensión, tanto del lector anterior como del actual, en el proceso activo del comprender. Postula que una historia de la literatura de tal modo fundamentada en el proceso de la recepción debe, y, por consiguiente, puede también, abarcar las funciones sociales y comunicativas de la literatura, porque el horizonte de expectaciones del público ha de entenderse como aquella instancia ante la cual se realiza la articulación de cuestiones de la práctica de la vida en el arte, así como también el cambio de la experiencia estética en una preformativa comprensión del mundo.

TRADICIÓN LITERARIA Y CONCIENCIA ACTUAL DE LA MODERNIDAD

I

La palabra *modernidad*, que debería servir para hacer resaltar lo natural de nuestro tiempo desde el punto de vista cronológico frente a su pasado, encierra la paradoja de que (si miramos retrospectivamente su tradición) la pretensión que formula viene continuamente desmentida de un modo evidente por su retorno histórico. El término no fue acuñado para nuestra época ni parece en general apropiado para caracterizar de forma inequívoca lo singular de una época. Es verdad que la acuñación sustantiva de *la modernité* francesa, al igual que su correspondencia alemana *die Moderne*, es de fecha reciente. Las dos palabras aparecen cronológicamente ya en la frontera del horizonte que separa la percepción del mundo histórico que nos es familiar de aquel pasado que ya no nos es accesible sin la mediación de la comprensión histórica. Lejano, en este sentido, como pasado separado de nuestra modernidad, puede considerarse hoy el Romanticismo, como época literaria y también política. Si se considera su final histórico en la Revolución de 1848, la aparición de la nueva acuñación de *la modernité* parece en realidad anunciar la conciencia de un nuevo modo de entender el mundo. *La modernité*, que aparece por primera vez, en 1849, en *Mémoires d'Outre-Tombe*, de Chateaubriand,[1] fue elevada, en Francia,

1. Según P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, París, 1951-1964, s.v. *modernité*.

sobre todo por obra de Baudelaire, a la categoría de lema programático de una nueva estética.[2] En Alemania, *die Moderne* se puso de moda a partir de 1887, después de que E. Wolff, en una conferencia ante la sociedad berlinesa «Durch» hubiese formulado con diez tesis su nuevo *Princip der Moderne,* el cual, sin embargo, comparado con la tendencia de Baudelaire hacia el *surnaturalisme,* sólo es capaz de atestiguar un atraso nacional.[3] No obstante, incluso como signo de una nueva época del arte, *la modernité* de Baudelaire no puede hacer olvidar que la acuñación de este término es la tardía sucesora de una larga historia verbal y que, incluso en el significado más reciente del sustantivo, depende del adjetivo, acuñado inicialmente, *modernus,* el cual, como «uno de los últimos legados que la lengua latina tardía hizo al mundo posterior», se encuentra en una tradición literaria aún más antigua.[4] Y esta tradición tiende completamente a hacer aparecer como ilusoria la pretensión que se encierra en el concepto de modernidad: la de que el tiempo, la generación o la época actual tiene un derecho propio a lo nuevo y, por consiguiente, a afirmar un progreso más allá de lo antiguo.

Ya que casi a lo largo de toda la historia de la literatura y cultura griega y romana, desde la crítica alejandrina de Homero hasta el diálogo de los oradores de Tácito, con tales pretensiones de los «modernos» se encendió una y otra vez la disputa con los devotos de los «antiguos», pero también, en última instancia, el curso de la historia se ha encar-

2. Sobre todo en *Le peintre de la vie moderne* (1859), *cf.* G. HESS, *Die Landschaft in Baudelaires «Fleurs du Mal»,* Heidelberg, 1953, pp. 40-42.

3. Según F. MARTINI, *Modern, Die Moderne,* en: MERKER-STAMMLER: *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte,* 2a. ed. t. II, pp. 391-415.

4. E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Berna, 1948, p. 257.

gado de poner fin a esta disputa. En la medida, pues, en que los «más nuevos» se convirtieron inevitablemente con el tiempo a su vez en los *antiqui*, los sucesores asumieron el papel de los *neoterici* y, en vista de esta consecuencia propia de un ciclo natural, resultó al cabo confirmada la opinión con que Tácito pone fin a la disputa de Aper y Messalla por medio de Maternus: «Dado que a nadie le es posible al mismo tiempo alcanzar gran fama y gran sosiego, cada cual debería gozar de las ventajas de la época en que vive sin disminuir las de otras épocas.»[5] Desde este punto de vista, la autosuficiencia histórica con la que, desde la época carolingia, los *moderni* se han venido enfrentando a los *antiqui* en todos los «Renacimientos» de la literatura europea, puede convertirse también en una «constante literaria» y aparecer para la historia de la cultura occidental tan natural y corriente como el cambio de las generaciones en biología. Entonces, la serie de *Querelles des Anciens et des Modernes,* que surgieron de la pregunta continuamente formulada y respondida acerca de la ejemplaridad de los antiguos y acerca del sentido de su imitación, y señalan el camino de la literatura europea hacia su clasicismo nacional, ¿no sería todavía, después de todo, una «herencia antigua», previamente marcada por un modelo clásico, es decir, no estaría al cabo también nuestra actual conciencia de la modernidad prendida en el mismo ciclo de una sucesión desconocida o acaso no confesada?

Sin embargo, detrás de esta argumentación se esconde un ardid de la metafísica filológica (fundada por los *Anciens*) de la tradición. Este ardid, en la *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* prototipo de la investigación orientada hacia la

5. «*Nunc, quoniam nemo eodem tempore adsequi potest magnam famam et magnam quietem, bono saeculi sui quisque citra obtrectationem alterius utatur.*»

«supervivencia de la Antigüedad», se utiliza de diverso modo, pero se aplica en la forma más impresionante cuando Ernst Robert Curtius cita el escrito pseudolonginiano *Sobre lo sublime* para sugerir que también el concepto moderno de la imaginación creadora ya se había formado previamente en una tradición de la Antigüedad durante mucho tiempo olvidada: «Por ello se encuentra un profundo sentido histórico en el hecho insignificante de que el culto a Virgilio, del paganismo tardío, exprese, por primera vez, aunque a tientas, la idea referente a la poesía creadora. Esta idea brilla como una lamparilla mística en el atardecer del mundo senescente. Por espacio de casi un milenio y medio estuvo apagada. Pero en el fulgor matutino de la juventud de Goethe vuelve a encenderse.» ¡Como si se tratase sustancialmente de la misma idea, la cual, por desgracia, «fue ahogada por la indestructible cadena de la tradición de la mediocridad» y sólo podía encontrar de nuevo en Goethe a su genio correspondiente![6] De esta manera puede salvarse también el concepto moderno del arte creador, dirigido contra el antiguo principio de la «imitación de la naturaleza», para la continuidad mística de la sustancia de la cultura occidental. La *Querelle des Anciens et des Modernes* tiene, en este contexto, la misma significación: constituye un tópico literario, acuñado en la Antigüedad, que vuelve una y otra vez en las revueltas de la juventud, condicionadas por las generaciones, y que indica la forma en que de siglo en siglo van desplazándose las proporciones entre los escritores antiguos y los más nuevos.[7] Así, es posible ver preformado en el modelo de los antiguos *moderni* y *antiqui* incluso el proceso secular mediante el cual la literatura y el arte de la época moderna fueron apartándose más y más del canon de la Antigüedad como pasado normativo es

6. *Op. cit.*, cap. 18, § 5: «Nachahmung und Schöpfung».
7. *Op. cit.*, cap. 14, § 2: «Die "Alten" und die "Neueren"».

posible pasar por alto la ruptura entre el concepto antiguo y el concepto cristiano de la modernidad y volver a incluir finalmente en el ciclo de un retorno natural el alejamiento irreversible, realizado en nuestra modernidad, del modelo que se había hecho histórico. En cambio, si nos fijamos en el proceso histórico que se esconde aquí en una tradición aparentemente autónoma, entonces la historia de la palabra y del concepto de *modernus* indica que el significado del término latino tardío en tiempo de su acuñación aún no existía por completo y ciertamente aún no se podía prever. El sentido de *modernus* no se agota en el significado intemporal del tópico literario. Más bien aparece con el cambio histórico de la conciencia de la modernidad y podemos reconocerlo en su poder formador de historia allí donde se manifiesta la oposición condicionante, la «separación» de un pasado mediante la autocomprensión histórica de una nueva actualidad.

Que el significado de la palabra *moderno* es más fácil de comprender a partir de sus opuestos, puede demostrarse en el mero y cotidiano uso del lenguaje. *Moderno* designa aquí la frontera entre lo de hoy y lo de ayer, entre lo nuevo y lo viejo; dicho más exactamente y explicado en el fenómeno, a este respecto tan ilustrativo, de la moda: la frontera entre lo que acaba de producirse y lo que acaba de ser puesto fuera de circulación, lo que ayer aún era actual y hoy ya es anticuado. En el terreno de la moda, el rebasar la frontera de lo moderno aparece como un proceso mediante el cual lo que hasta hace poco tenía validez se ve no sólo desvalorizado, sino arrojado a la inutilidad de lo caduco, sin la curva de descenso de los procesos orgánicos: «*Ce qui paraîtra bientôt le plus vieux, c'est ce qui d'abord aura paru le plus moderne.*» [8] Ahora bien, dado que lo moder-

8. De los *Faux-Monnayeurs* citado por P. Robert, *Dictionnaire alphabétique..., op. cit.*, s.v. *modernité.*

no de hoy no puede distinguirse sustancialmente de lo que mañana puede estar *démodé* y caer en el ridículo papel del anacronismo, la oposición con respecto a lo moderno deberá buscarse más allá del cambio. En realidad, la firme oposición con respecto a un vestido confeccionado según la última moda no es, por ejemplo, este mismo vestido cuando haya pasado de moda, sino un vestido que el vendedor nos encomia como «intemporal» o «clásico». Lo *moderno*, en el sentido estético, ya no se distingue para nosotros de lo antiguo o de lo pasado, sino de lo clásico, de lo eternamente bello, de lo que tiene validez intemporal. Al final de nuestra consideración veremos que la comprensión previa de lo moderno, como se advierte en este uso de la palabra y en su oposición implícita, fue configurada hace aproximadamente un siglo por una nueva orientación de la estética. Es atestiguada primero en Baudelaire y su generación, cuya conciencia de *modernité* determina, en parte, nuestra comprensión estética e histórica del mundo.

II

¿De qué modo en la aparición y en la historia de la palabra *moderno* se anuncia la conciencia de haber dado un paso desde lo antiguo hacia lo nuevo, y cómo se hace palpable la autocomprensión histórica en las cosas que se oponen a lo que cada vez se experimenta como modernidad? La siguiente historia de la palabra debe limitarse a estas preguntas. Se dirige de preferencia a las transiciones de una época a otra y persigue el objetivo de buscar, en el significado de la palabra y en sus oposiciones, el reflejo de una experiencia temporal que, según Schelling, puede reducirse al concepto de «separación de lo pasado» y considerarse como constitutivo de cada conciencia de época.[9]

9. *Die Weltalter, Urfassungen*, ed. M. Schröter, 1946, p. 11.

La palabra *modernus* está atestiguada por primera vez en la última década del siglo V, en la época de transición de la antigua Roma al nuevo mundo cristiano, de suerte que en seguida se suscita la pregunta de si en esta nueva acuñación se anuncia una conciencia del final de la época antigua y del comienzo de la era cristiana. En los documentos más antiguos, la palabra tiene al principio únicamente el significado técnico de la frontera de la actualidad, que corresponde a su origen etimológico. *Modernus* (al igual que *hodiernus*, de *hodie*) se deriva de *modo*, palabra que en esa época no significa sólo *únicamente, precisamente, en seguida*, sino que probablemente pudo haber tenido ya el sentido de ahora, en el que pervive durante el románico. W. Freund (cuya excelente exposición nos sirve de pauta) ha demostrado con razonamientos suficientes que *modernus* no significa tan sólo *nuevo*, sino *actual*, matiz de significado decisivo que justifica la nueva acuñación de la palabra.[10] Solamente *modernus*, entre los conceptos temporales afines por su significado, cumple la función de designar exclusivamente el histórico «ahora» de la actualidad.[11] Así, aparece en 494-495 en las *Epistolae pontificum*, en Gelasio, el cual emplea la palabra para distinguir unos hechos muy recientes, es decir, los decretos *(admonitiones modernas)* del último sínodo romano, de las *antiquis regulis*. La *antiquitas*, a la que aquí *modernus* entra en una oposición completiva, es el pasado cristiano-eclesiástico de los *patres* o *veteres*, o sea, los suceso-

10. W. Freund, *Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters*, Colonia, Graz, 1957, p. 5.

11. Esta función no fue percibida o dejó de serlo por los sinónimos de esa época: la palabra extranjera *neotericus* es frecuentemente desfigurada y va desapareciendo, *praesens* se convierte cada vez más en demostrativo y no designa exclusivamente (como *coetaneus* o como *novus*) la actualidad histórica, es decir, de la época (*cf.* W. Freund, *op. cit.*, pp. 5-10, 31).

res de los apóstoles hasta los obispos del Concilio de Calcedonia.[12] La frontera en la que tropieza esta *antiquitas* con la actualidad *(nostra aetas)* es el año 450, o sea, que se encuentra casi 50 años atrás. Aquí no se pone de manifiesto el pasado pagano-romano; poco después aparecerá en Casiodoro como *antiquitas*, opuesta a *nostris temporibus* o a los *saeculis modernis*, y atestiguará que «lo más tarde, hacia el año 500, será considerada como algo pasado la cultura helenístico-romana y la estatalidad romana por una serie de contemporáneos».[13]

A comienzos del siglo v, Orosio designa ya la propia época como *tempora Christiana*. Su filosofía de la historia sitúa el punto inicial de la era cristiana, los *germina temporis Christiani*, en la época de la paz de Augusto, a la que contrapone la falta de paz del pasado pagano. En su cuadro histórico, que, en la continuidad suprahistórica desde el nacimiento de Jesucristo, hace que desaparezca la oposición entre cristianismo e Imperio romano, no hay todavía sitio para la oposición conceptual de actualidad «moderna» y Antigüedad autoritativa.[14] Esta oposición conceptual se hace visible en el nuevo par de vocablos *antiqui* y *moderni* por vez primera en Casiodoro, el cual considera ya como un pasado definitivo Roma y la cultura antigua. Casiodoro dio la primera acuñación a la oposición, históricamente poderosa, que en el concepto de *antiquitas* separa un pasado modélico de la modernidad de una época progresiva. Para él, la presencia del reino de Dios se halla bajo el ideal de la misión de renovar la pasada grandeza del Imperio romano y de su cultura. Formulaciones como la de su carta a Símmaco: «*Antiquo-*

12. W. FREUND, *op. cit.*, p. 11.
13. W. FREUND, *op. cit.*, p. 28.
14. Para el pasado falta en Orosio el concepto de *antiquitas*, y en el presente metahistórico de sus *tempora Christiana* tampoco se elimina históricamente el tiempo actual, *cf.* W. FREUND, *op. cit.*, p. 22.

rum diligentissimus imitator, modernorum nobilissimus institutor»[15] revelan sentimientos de admiración hacia los «antiguos», admiración que sin reparo alguno puede compaginarse con la afirmación de la pretensión histórica de los «más nuevos», porque aquí aún no se ha planteado la cuestión relativa a progreso, decadencia o renacimiento. Pero, precisamente por esto, la relación entre modernidad y *antiquitas* en Casiodoro se diferencia de los posteriores «renacimientos», como, por otro lado, de la autoconcepción histórica de los *moderni* medievales, que se basaba en la creencia en la igualdad, e incluso en la superioridad de los *tempora Christiana.*

III

La oposición de la actualidad cristiana con respecto a la Antigüedad pagana, que se anuncia con el máximo vigor en el círculo de eruditos que rodean a Carlomagno y luego de nuevo en el llamado «Renacimiento del siglo XII», es sólo un aspecto parcial de la ulterior historia del concepto, que en la Edad Media despliega toda la amplitud del significado verbal entre «límite del tiempo» y «época». Si resumimos la historia de la palabra, según se pone de manifiesto gracias a las investigaciones de W. Freund y J. Spörl, observaremos en conjunto un proceso de periodización progresiva: la frontera cronológica, que va avanzando, de la *modernitas* se amplía primeramente hacia un mayor espacio de tiempo y luego vuelve a dejar este espacio de tiempo detrás de sí como una época definitivamente acabada, de suerte que se intercala un nuevo pasado entre la actualidad «moderna» y la *antiquitas* de la Antigüedad pagana. Así, la palabra *modernus,* que por primera vez

15. Var. 5, 51. Además, W. FREUND, *op. cit.,* p. 32. Véase también Var. 3, 5, 3: *«modernis saeculis moribus ornabantur antiquis».*

adquiere una gran difusión en la época carolingia, distingue, en el siglo IX, el nuevo reino universal de Carlomagno como *seculum modernum* de la Antigüedad romana.[16] Pero poco después, al Imperio alemán le parece entonces la gloriosa época de Carlomagno como el pasado ideal, y la restauración de su reino como una misión equivalente a la restauración del Imperio romano.[17] En el terreno de la filosofía y de la poesía, la palabra *moderni* separa a los escritores cristianos, con Boecio como límite, de los autores grecorromanos; pero la distancia con respecto a los *antiqui*, en la tradición docente, puede acortarse más y más y finalmente separarse por completo de la relación con respecto a la Antigüedad clásica. En el siglo XIII, la pareja de conceptos todavía indica tan sólo el breve lapso de tiempo de una diferencia de generaciones entre dos tendencias de escuela, la de los *antiqui*, que enseñaban en París hacia 1190 a 1220 y la de los que vinieron detrás de ellos, los *moderni*, que introdujeron la «nueva filosofía» del aristotelismo.[18] El movimiento así acelerado vuelve a pararse luego en el siglo XIV, porque ahora la más reciente disputa de dos escuelas, el nominalismo de Ockham y el realismo de los seguidores de Escoto y de santo Tomás, se consolidó de tal forma que la oposición de *via moderna* y *via antiqua* siguió subsistiendo por espacio de casi dos siglos más allá de la frontera de la actualidad terminológica.[19]

El contraconcepto de *antiqui* separóse aún en otro respecto de la Antigüedad pagano-romana. La *antiquitas* como concepto del pasado modélico pudo transferirse también a los *veteres* cristianos, a los fieles del Antiguo Testamento o a los Padres de la

16. W. FREUND, *op. cit.*, pp. 47 ss., 111.
17. Véase también J. SPÖRL, *Das Alte und das Neue im Mittelalter*, en: «Historisches Jahrbuch», 50 (1930), pp. 312 ss.
18. M.-D. CHENU, *Antiqui, moderni*, en: «Revue des sciences philosophiques et théologiques», 17 (1928), pp. 82-94.
19. W. FREUND, *op. cit.*, p. 113.

Iglesia.[20] Pero el denominador común de la palabra cargada de tradición no debe hacernos olvidar el hecho de que en la cuestión entre autores cristianos y paganos, *patres (sancti)* y *philosophi*, existía una frontera a la que se atenían incluso humanistas como Juan de Salisbury, aun cuando éste contase a Virgilio y a Terencio entre «los nuestros» e incluso una vez llamase «filósofo cristiano» a Orígenes.[12] La Edad Media no veía aún a los *antiqui* paganos y cristianos en la unidad de una «Antigüedad pagano-cristiana».[22] Y si los *moderni* del siglo XII tuvieron en especial medida la conciencia de una transición entre dos épocas: «del comienzo de la época nueva, comparada con la cual es "antiguo" todo lo anterior: la Poética de Horacio, los Digestos, la Filosofía, y ciertamente antiguo en el mismo sentido que el "Antiguo Testamento"», en esta revuelta de la juventud contra la tradición escolar y contra la autoridad de los autores clásicos, había aún algo más que un conflicto de generaciones, detrás del cual creyó ver E. R. Curtius, lo mismo que antes, el modelo antiguo.[23]

20. M.-D. Chenu, *op. cit.*, p. 88; W. Freund, *op. cit.*, p. 100.

21. M.-D. Chenu, *Les «philosophes» dans la philosophie chrétienne médiévale*, en: «Revue des sciences phil. et. theol.», 26 (1937), 29; excepciones en W. Freund, *op. cit.*, pp. 86 ss.

22. Contra E. R. Curtius, *Europäische Literatur...*, p. 258: «Cuando hablamos de los "antiguos", nos referimos a los autores paganos. Paganismo y cristianismo constituyen para nuestro modo de concebir las cosas dos campos separados para los cuales no existe un denominador común. La Edad Media opina de un modo diferente. Se llama *veteres* tanto a los autores cristianos como a los paganos de antaño. Ningún siglo como el XII percibió tan intensamente la antítesis entre la actualidad "moderna" y la Antigüedad pagano-cristiana.»

23. *Cf. ibid.*, p. 106: «Pero los *moderni* de esa época [...] se hallan, sin embargo, tan dependientes de la imitación de los modelos antiguos, que siguen imitando cuando protestan.» El esquema tipológico que sirve de base a la experiencia de época de los *moderni* del siglo XII, no fue reconocido por E. R. Curtius, aunque él aquí designa la oposición con respecto a lo antiguo mismo como «antiguo en el mismo sentido

La arrogancia con que hacia el año 1170 una nueva generación de autores que escribían en latín y en su lengua vernácula (entre ellos, Mateo de Vendôme, Juan de Hanville, Gualterio de Châtillon, Gualterio Map, Chrétien de Troyes, María de Francia) se opuso a los «antiguos», se basa en el mismo motivo que todo el «Renacimiento del siglo XII». Se trata de la autoconciencia histórica de una época de esplendor que, a diferencia del Renacimiento humanístico de Italia, no se experimentó como imitación ni tampoco como renovación de la *antiquitas*, sino como superación y plenitud de la misma. La experiencia cronológica de los *moderni* del siglo XII no es cíclica (como ha indicado Friedrich Ohly), sino tipológica.[24] Posee la forma específica de una experiencia histórica cristiana: «La tipología coloca lo separado en el tiempo en la relación lógica de sublimación de lo antiguo en lo nuevo. Lo nuevo suprime lo antiguo, lo antiguo vive en lo nuevo. Lo antiguo es redimido en lo nuevo, lo nuevo se edifica sobre los cimientos de lo antiguo. [...] La interpretación tipológica es un acto de asimilación de lo antiguo en virtud de lo nuevo, conserva lo pasado en el elevado sentimiento de lo presente.» [25] La experiencia histórica tipológica anuncia también la famosa imagen, que posteriormente, precisamente en el sentido inverso, se interpretó con frecuencia en favor de la Antigüedad, y de la que hizo uso por primera vez Bernardo de Chartres: los *moderni* como enanos sentados sobre los hombros de unos gigantes.[26] Atestigua admiración

---

que el Antiguo Testamento» (p. 259), con intención evidentemente metafórica.

24. *Synagoga und Ecclesia — Typologisches in mittelalterlicher Dichtung*, en: *Miscellania Medievalia*, ed. P. Wilpert, t. 4, Berlín, 1966, pp. 350-369.

25. *Ibid.*, p. 357.

26. Véase también W. FREUND, *op. cit.*, pp. 85 ss., F. OHLY, *op. cit.*, y finalmente A. BUCH, *Gab es einen Humanismus im Mittelalter?* en: «Romanische Forschungen», 75 (1963) p. 235.

hacia los *antiqui*, pero una admiración que revela al propio tiempo la conciencia de una sublimación tipológica de lo antiguo en lo nuevo: el presente alcanza a ver más lejos que el pasado. Como justificación del progreso que la actualidad cristiana considera que ha logrado sobre los maestros antiguos, podría servir esta frase de la Gramática de Prisciano: *quanto iuniores, tanto perspicaciores*. La forma como en la Edad Media se citaba y entendía esta frase la encontramos, por ejemplo, en el Prólogo a la obra *Lais* de la poetisa, en lengua vernácula, María de Francia: «Los antiguos ya sabían que los que vendrían después de ellos serían más listos, porque ellos [sus sucesores] podrían glosar las palabras del texto y con ello enriquecer su sentido.»[27] Aquí, la comprobación de Prisciano de que la gramática realizó progresos en los últimos siglos, se combina con la exégesis del Antiguo Testamento y se concibe tipológicamente: el sentido pleno y objetivo del texto permanece al principio aún oculto, y sólo con el transcurso del tiempo, puede ir desplegándose mediante las glosas siempre nuevas de posteriores lectores. Al final, con la última glosa, se manifestará en forma completa, como, sin embargo, estuvo ya manifiesto desde el principio por lo que respecta a la verdad divina. Así, ahora puede descifrarse por primera vez el sentido oculto, es decir, cristiano, de las obras de los *anciens*, que había permanecido oculto para los antiguos filósofos, es decir, para los poetas paganos.

27. *Custume fu as anciens,*
ceo testimoine preciens,
es livres que jadis faiseient
assez oscurement diseient
pur cels ki a venir esteient
e ki aprendre les deveient,
que peüssent gloser la letre
e de lur sen le surplus metre.
(ed. Warnke, vv. 9-16)

Seguimos aquí la interpretación de Leo SPITZER, *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tubinga, 1959, pp. 3-14.

Pero, en tanto que María de Francia aun de un modo modesto se incluye a sí misma en el proceso del desvelamiento progresivo de la verdad y deja el juicio acerca de su obra al criterio de la posteridad más inteligente, en el prólogo a *Cligés* (hacia 1176) de su contemporáneo Chrétien de Troyes, ya se advierte el orgullo de una conciencia de sí mismo, que considera la propia época como la cima de un progreso en la historia universal, progreso que ya no tiene necesidad de ningún grado superior. La caballería y la ciencia, que a los antiguos les fueron «solamente prestadas», mediante la *traslatio studii*, pasaron de Atenas a Roma, de Roma a Francia, y aquí, tal es la voluntad de Dios, han encontrado su sede permanente.[28]

Que el tiempo presente debe tener la preeminencia ante la Antigüedad, como el cobre viejo ante el oro nuevo, es algo que postula también en esos años Gualterio Map, con lo cual trastoca la imagen histórica clásica de las cuatro edades del mundo. Su protesta contra el escaso aprecio en que se tiene el presente utiliza el argumento de que en todas las épocas la *modernitas* causó desagrado («*omnibus*

28. *Ce nos ont nostre livre apris,*
Que Grece ot de chevalerie
Le premier los et de clergie,
Puis vint chevalerie a Rome
Et de la clergie la some,
Qui ore est an France venue.
Des doint qu'ele i soit retenue
Et que li leus li abelisse
Tant que ja mes de France n'isse
L'enors qui s'i est arestee.
Des l'avoit as autres prestee,
Mes des Grezois ne des Romains
Ne dit an mes ne plus ne mains;
D'aus est la parole remese
Et estainte la vive brese.
(ed. Foerster, vv. 30-44)

Para la *Translatio studii* y la *Translatio imperii*, véase A. Buck, *op. cit.*, p. 226.

seculis sua displacuit modernitas»), por lo cual también su propia obra sólo podrá adquirir prestigio cuando un lejano futuro le haya conferido una *antiquitas*.[29] Su obra *De nugis curialium* (entre 1180 y 1192) es también digna de tenerse en cuenta por el hecho de que en ella aparece varias veces el nuevo término de *modernitas* y se le define por vez primera: cuando llama *modernitas* a «nuestros tiempos», se refiere con ello a los últimos cien años transcurridos, porque desde ese espacio de tiempo los acontecimientos *(notabilia)* aún están frescos e inmediatos en la memoria de todos, aún pueden verse en su conjunto y aún es posible narrarlos con detalle.[30] Desde el punto de vista histórico, esta definición corresponde, por ejemplo, al período del «Renacimiento del siglo XII»; pero también podría tener validez para el horizonte recordable de generaciones posteriores hasta llegar a nuestra modernidad actual. La nueva palabra de *modernitas* no fue acuñada por el propio Gualterio Map. Ya se la encuentra en el siglo XI, en Berthold von der Reichenau, en un relato acerca del Sínodo romano sobre el ayuno, de 1075, convocado por el papa Gregorio para traer de nuevo a la memoria unos preceptos de los padres que *modernitas nostra* había olvidado.[31] Por consiguiente, en el primer empleo (hasta ahora comprobado)

29. *De nugis curialium* 4. 5, ed. M. R. JAMES, Oxford, 1914, p. 158; también E. R. CURTIUS, *op. cit.*, p. 259, nota 1, y W. FREUND, *op. cit.*, p. 81.

30. *Ibid.* 1. 30, p. 59: «*Nostra dico tempora modernitatem hanc, horum scilicet centum annorum curriculum, cuius adhuc nunc ultime partes extant, cuius tocius in his, que notabilia sunt, satis est recens et manifesta memoria, cum adhuc aliqui supersint centennes, et infiniti filii, qui ex patrum et avorum relationibus certissime teneant que non viderunt. Centum annos qui effluxerunt, dico nostram modernitatem, et non qui veniunt, cum eiusdem tamen sint racionis secundum propinquitatem; quoniam ad narracionem pertinent preterita, ad divinacionen futura.*»

31. Según W. FREUND, *op. cit.*, p. 67 («Annales», ad a 1075. MG. SS. 5, p. 277, 25).

del concepto, la *modernitas* tiene un significado peyorativo. El neologismo (como indicó W. Freund) se halla estrechamente relacionado con las ideas reformadoras durante la lucha por las investiduras. Aquí, la conciencia del tiempo ya no se formula simplemente en la oposición entre presente y pasado, sino con la mirada puesta en una doble pausa cronológica, «por un lado, como final del tiempo modélico de los *antiqui*, y por otro lado, frente al presente inmediato, destinado a restablecer aquella remota *antiquitas*».[32] La *modernitas* aparece aquí como un tiempo intermedio en el proceso que conduce a un tercer grado superior, que ha de alcanzarse en el futuro por medio de una *reformatio*. Con la nueva división en tres partes de esta conciencia histórica reformatoria se inicia una evolución que se manifiesta en la época de las fundaciones de órdenes desde Pedro Damiano hasta Joaquín de Fiore, pero que no es posible seguir aquí.[33] El «tiempo intermedio» de la especulación histórica en tres fases de estos *moderni* cristianos, que, en el mundo, considerado tipológicamente, de la historia de la salvación, reciben la denominación de *media aetas*, y puede alcanzar la dignidad de un «alto tiempo del medio»,[34] se nos aparecerá con un signo completamente distinto cuando pasemos a tratar de los comienzos del Renacimiento humanístico.

IV

«O seculum! O litterae! Iuvat vivere...», la famosa exclamación con que Ulrich von Hutten saludó en 1518 en una carta a Willibald Pirhheimer el nuevo florecimiento de los estudios y de los grandes

32. *Ibid.* pp. 67 y 59.
33. Véase también J. Spörl, *op. cit.*, pp. 336-341.
34. Según F. Ohly, *op. cit.*, donde aduce pruebas sacadas de obras de Rupert von Deutz, Gerhoh von Reichersborg, san Buenaventura y Joaquín de Fiore.

talentos (*«Vigent studia, florent ingenia»*), no caracteriza únicamente una conciencia de la época cambiada.[35] Como frase proverbial, se ha convertido en una especie de prototipo del nacimiento de una nueva época. La idea de que el comienzo de una época puede llegar a ser consciente en seguida con el acto de pasar de lo antiguo a lo nuevo, se ha convertido evidentemente en un esquema de percepción histórica que dificulta, en otros umbrales de época (como posteriormente en los albores de la Ilustración), el reconocer una experiencia completamente distinta. Ya que el paso dado por encima del umbral de una época no ha de relacionarse forzosamente siempre con la percepción de «mira, todo ha sido renovado». La continuación de la cita de Hutten alude a la situación histórica, indicando que el sentimiento de felicidad de poder vivir, ahora y aquí, en un mundo que acaba de surgir de nuevo, es producido de un modo especial por una singular experiencia de lo antiguo y pretérito. *«Heus tu, accipe laquium, barbaries, exilium prospice»:* ahora la barbarie debe ser encadenada y esperar el exilio. «Barbarie» quiere decir el pasado, ahora abandonado, de la Edad Media. La imagen se relaciona con la idea difundida a partir de Boccaccio de que las Musas habían vuelto al fin de su largo exilio;[36] a la barbarie del tiempo que ha tocado a su fin se enfrenta, pues, aquí el cambio fatal de la situación. Con referencia al comienzo de un nuevo florecimiento intelectual, se encuentra en un documento muy antiguo, en la poesía

35. *«O seculum! O litterae! Iuvat vivere, etsi quiescere nondum iuvat, Willibalde! Vigent studia, florent ingenia, heus tu, accipe laquium, barbaries, exilium prospice.»* Ulrico de HUTTEN, *Schriften*, ed. Böcking, t. I, Leipzig, 1859, p. 217.

36. *Vita di Dante* (1357-1359): *«Questi fu quel Dante il quale primo doveva al ritorno delle Muse, sbandite d'Italia, aprir la vida... Per costui la morta poesia meritamente si può dire suscitata.»* Citado de B. L. ULLMANN, «Renaissance. The word and the underlying concept», en: *Studies in the Italian Renaissance*, Roma, 1955, p. 15.

de Benvenuto Campesani sobre el descubrimiento de un manuscrito de Catulo en el año 1323, junto a la imagen del retorno del exilio, la imagen también de la resurrección *(de resurrectione Catulli)*.[37] Poco después, la idea del nuevo despertar de la poesía se referirá a Petrarca y a los grandes florentinos.[38] Y Filippo Villani alaba a Dante, por haber llamado la poesía desde un abismo de oscuridad hacia la luz, y por haberla levantado de su estado de profunda postración.[39]

Estas imágenes se anticipan a la metafórica del «Renacimiento» que interpreta orgánicamente el nuevo comienzo. Se basan en la conciencia de una modernidad de la que es peculiar el negar por completo a su pasado, que acaba de dejar atrás, el carácter de una época independiente o incluso el carácter de una mera fase preliminar. El tiempo que ha llegado a su fin aparece aquí todavía sólo *via negationis* como barbarie o tinieblas, de suerte que, en lo sucesivo, un intervalo vacío u oscuro vendrá a ocupar en la mente de los *moderni* humanistas el lugar que en la imagen histórica tipológica de los reformadores cristianos le correspondía a la *media aetas* como tiempo supremo de transición. La modernidad del incipiente Renacimiento niega ante todo la triple división de la historia que posteriormente surgió de este intervalo como esquema de historia universal de los períodos de Antigüedad, Edad Media y Época Moderna.[40] Los humanistas restablecen la gran antítesis de

37. *Versus domini Benvenuti de Campexanis de Vicencia de resurectione Catulli poete Veronensis*, que comienza: «*Ad patriam venio longis a finibus exul.*» Citado de B. L. ULLMANN, *op. cit.*, p. 13.

38. *De Coluccio Salutati*, véase B. L. ULLMANN, *op. cit.*, p. 14.

39. «*Ea igitur iacente sine cultu, sine decore, vir maximus Dantes Allagherii, quasi ex abysso tenebrarum eruptum revocavit in lucem, dataque manu, iacentem erexit in pedes.*» Citado de B. L. ULLMANN, *op. cit.*, p. 17.

40. Según A. KLEMPT, *Die Säkularisierung der universal-*

antiqui y *moderni*, al no querer ver ya su pasado en los últimos siglos transcurridos, que para ellos eran una época de tinieblas, y en buscarlos en la *antiquitas* de los autores griegos y romanos redescubierta, remota y al propio tiempo nuevamente comprendida. Esta nueva lejanía constituye el indicio más seguro para distinguir el humanismo medieval del Renacimiento propiamente dicho. Ya que en el llamado «Renacimiento del siglo XII», los *moderni* se hallaban tan despreocupadamente frente a sus modelos antiguos como si tuvieran ante sus ojos las obras de su propia época. Y cuando la floreciente literatura en lengua vernácula admitía temas antiguos, los autores utilizaban y modernizaban el material con una libertad tan asombrosa que revela que todavía no se sabían restringidos por ningún principio humanístico de la fidelidad a los textos.[41] Lo que separa a los

---

historischen Auffassung, Gottinga, 1960, el concepto *media aetas* (*medium aevum*) era corriente entre los humanistas desde 1518. Como prueba más antigua se encontraba hasta entonces en una carta de Giovanni Andrea del año 1496 la formulación *media tempestas*, *cf.* N. EDELMANN, en: «Romanic Review», 29 (1938), pp. 3-25.

41. De ello puede ofrecer una primera impresión la publicación de un Coloquio de Estrasburgo (*L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIe au XIVe siècle*, ed. Anthime Fourrier, París, 1964). Las relaciones debieron ceder al «*humanisme médiéval*» en las literaturas nacionales durante y después del Renacimiento del siglo XII y llegaron por diferentes caminos al mismo resultado de que, en vez de la esperada *imitation des anciens* puede comprobarse una asombrosa libertad, que los humanistas posteriores ya no persiguieron, en la conexión con el «legado antiguo»: en las novelas pseudoantiguas, que presentan los antiguos héroes en la actualidad del siglo XII anacrónicamente vestidos de caballeros, en la recreación del género de la novela en verso, que se separó del tema de Alejandro, en la transformación del mito de Narciso, que en el *Roman de la Rose* adquiere precisamente el sentido opuesto (la *fons mortis* se convierte en *fons vitae*), en la traducción de autores antiguos que el traductor se apropia en refundiciones libres, hasta que de pronto aparecen traducciones literales, en las que se advierte otra clase de respeto ante el texto original. Este paso

humanistas del Renacimiento italiano de sus predecesores medievales no es ya el orgullo de pertenecer a una nueva época con la cual vuelve a despertar la cultura antigua, sino ante y sobre todo la conciencia, que se ha hecho visible en la metafórica del intervalo oscuro, de una separación histórica entre Antigüedad y presente propios. En el terreno del arte, esta separación es sentida como distancia que separa a uno de la perfección, y constituye el fundamento de su nueva relación de *Imitatio* y *Aemulatio*.

En la concepción de un intervalo de los «siglos oscuros» reside asimismo el germen de la concepción histórica del Renacimiento que hizo posible presentar la oposición de *antiqui* y *moderni*, de Antigüedad modélica y época moderna consciente de sí misma en el esquema de una periodicidad cíclica del retorno o del renacimiento. El abandono de la concepción histórica medieval, unilineal, que, en una sucesión de fases irreversible se encamina hacia su fin, se advierte trascendentalmente en la tradición literaria en Petrarca. Este autor, en el año 1341, visitó Roma por segunda vez con ocasión de su coronación como *poeta laureatus*. Su carta a Giovanni Colonna, con quien había recorrido la ciudad, evoca el momento en que ambos, sentados en las ruinas de los baños de Diocleciano, hablaban sobre el pasado y dividieron la historia en dos grandes períodos, el antiguo y el moderno, que habían de tener su marca fronteriza en la victoria del cristianismo sobre Roma.[42] A este segundo período, en el cual quiso Pe-

---

desde la actitud medieval hasta la actitud humanística frente a los textos clásicos lo ha indicado también en las vulgarizaciones del Duecento y del Trecento Cesare SEGRE, véase *Lingua, stile e società*, Milán, 1963, p. 56.

42. «*Multis de historiis sermo erat, quas ita partiti videbamur, ut in novis tu, in antiquis ego viderer expertior, et dicantur antique quecunque ante celebratum Rome et veneratum romanis principibus Cristi nomen, nove autem ex illo usque ad hanc etatem*» (*Le Familiari*, ed. Rossi, II, 58). Véase también Theodor E. MOMMSEN, *Petrarch's conception of the*

trarca detenerse en su obra *De viris illustribus,* le da el nombre de época de oscuridad: «*Nolui autem pro tam paucis nominibus claris, tam procul tantasque per tenebras stilum ferre.*»[43] En lo sucesivo, la historia antigua y la moderna se separan en un trascendental punto crucial: la época en que Roma cayó bajo el dominio de los «bárbaros» y en que con la caída del Imperio romano también la cultura antigua comenzó a hundirse en la oscuridad. Con ello, el fin de la antigua Roma ocupa en el cuadro histórico de Petrarca el lugar que para los historiadores de la Edad Media únicamente correspondía al nacimiento de Jesucristo, profunda pausa de la historia de la salvación. Sin embargo, no sólo el nuevo punto crucial de la historia universal, sino también la metáfora de la oscuridad indica una concepción originariamente religiosa. Es la oscuridad en que vivían los paganos antes de que Jesucristo trajese al mundo la luz de la fe.[44] Petrarca, que en ocasiones empleó él mismo esta metáfora en el antiguo sentido,[45] probablemente fue el primero que le dio el sentido nuevo para simbolizar la luz de la cultura antigua que, después de ser vencidas las tinieblas en un futuro mejor, podría volver a brillar con fulgores nuevos y puros.[46] Lo antiguo y lo nuevo, la metáfora cristiana de la luz y su transinterpretación humanística, se

«*dark ages*» en: «Speculum», 17 (1924), pp. 226-242, espec. 232, que seguimos aquí.

43. *Epistolae de rebus familiaribus*, ed. Fracassetti, III, 30, cit. de Th. E. MOMMSEN, *op. cit.*, p. 234, que aún aduce otras pruebas.

44. Véase también Franco SIMONE, *La Coscienza della Rinascita negli Umanisti*. Primeramente en: «La Rinascita», 2 (1939), pp. 838-871 y 3 (1940), pp. 163-186, esp. *ibid.*, pp. 177 ss.

45. Véase también el pasaje citado por Th. E. Mommsen en el que Petrarca se lamenta de que Cicerón tuviese que morir poco antes de que se iniciase el fin de la noche del error (*De suis ipsius et multorum ignorantia*, ed. M. Capelli, p. 45), *op. cit.*, p. 227.

46. *África*, IX, 451-457; *cf*. Th. E. MOMMSEN, *op. cit.*, p. 240.

encuentran aquí en directa coexistencia. Seguramente estaba lejos del pensamiento del propio Petrarca el contraponer lo uno a lo otro. La competencia entre la historia unilineal y la cíclica, que aún había de desempeñar un papel importante en el curso posterior de la disputa entre *Anciens* y *Modernes,* tiene, al parecer, en el cambio que Petrarca realiza en la metáfora de la luz, refiriéndola a la caída y reaparición de Roma, un primer punto de apoyo. Cuando parecía haberse cumplido la esperanza formulada en la misma carta de 1341: «*Quis enim dubitare potest quin illico surrectura sit, si ceperit se Roma cognoscere?*»,[47] y los contemporáneos de Hutten vieron regresar la pasada grandeza de la Antigüedad en el presente florecimiento de los estudios y de las artes, detrás de la metáfora de la luz hizo también su aparición la periodicidad indicada en la «época de oscuridad» de Petrarca.[48] «*Hoc enim seculum tamquam aureum liberales disciplinas, ferme iam exstinctas reduxit in lucem*»: la época propia representa para Ficino como un nuevo Siglo de Oro que ha traído de nuevo a la luz las artes liberales casi ya extinguidas.[49] La nueva imagen del retorno del Siglo de Oro va ligada aquí todavía a la metáfora de

47. *Fam.,* VI 2 (ed. Rossi, II 58).

48. El modo como el momento cíclico puede estar unido a la metáfora de la luz lo indica Hans BLUMENBERG, *Kopernikus im Selbsverständnis der Neuzeit* (Akad. d. Wsch. u. d. Lit. in Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwsch. Klasse, Jg. 1964, 5, p. 343) en la imagen de la aparición de una nueva luz que Giordano Bruno utiliza para el acontecimiento de la reforma copernicana: «La luz, cuya aparición debe realizarse desde Copérnico hasta Bruno no es aún la luz de la Ilustración, es el sol de *l'antiqua uera philosophia,* y con esta metáfora se combina la idea de una periodicidad cíclica de la historia en la que la ausencia de la luz es un hecho tan "natural" como su reaparición.»

49. Carta del 13-IX-1492, en *Opera,* ed. Basilea, 1561, 778; citada por Fritz SCHALK, *Das goldene Zeitalter als Epoche,* en: «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 199 (1962), p. 87.

la luz, que en muchos otros documentos de la época es sustituida ya por la metáfora del renacimiento.[50] Del cambio periódico entre épocas de luz y de tinieblas al retorno cíclico de la edad dorada no va más que un pequeño paso. Pero con este paso los oscuros siglos comprendidos entre la caída y el retorno de Roma se contraen en un mero tránsito en el que se apaga el recuerdo, tan pronto como este tránsito ha sido recorrido. El desfile del carnaval de Florencia de 1513 muestra en la última carroza el «Triunfo de la Edad Dorada» y comenta la imagen mediante la figura del Fénix que, de sus propias cenizas, vuelve a remontar el vuelo:[51] símbolo de la autocomprensión de una época que ve surgir el propio mundo de la «combustión» de una época de hierro y adquiere, por decirlo así, la conciencia de su modernidad en la vuelta a un pasado ideal, en la mirada maravillada hacia el prototipo de lo perfecto, ya realizado una vez por la Antigüedad, prototipo del que se cree que sólo se puede alcanzar por el camino de la imitación y quizá pueda incluso ser superado un día.

V

La protesta, que al final de esta época rompió el conjuro del ideal de perfección humanístico y tuvo como consecuencia la destrucción de la imagen clásico-universalista del mundo y del hombre, fue iniciada por Charles Perrault, en el punto culminante del clasicismo francés, en la sesión de la *Académie Française* de 27 de enero de 1687. Con ello comenzó una nueva *Querelle des Anciens et des Modernes*, en la que se enzarzaron todas las mentes más conspi-

50. Ejemplos en F. SCHALK, *op. cit.*

51. «[...] *come le fenice Rinasce dal broncon del vecchio alloro, Cosi nasce dal ferro un secolo d'oro*» (citado de F. SCHALK, *op. cit.*, p. 88).

cuas de la época, querella que los dividió en dos bandos enemigos y, al cabo de más de veinte años volvió a unirlos en una nueva confesión que de modo imprevisto había solucionado la oposición inicial. En esta disputa, en la que el partido de los *Modernes* esgrimía contra los *Anciens* y su fe en la ejemplaridad supratemporal de la Antigüedad la idea del progreso según había sido elaborada por el método de la ciencia y la filosofía modernas desde Copérnico y Descartes, vemos la transición hacia una nueva época, dicho de otro modo: la posibilidad de atribuir a la Ilustración francesa el punto inicial de una época. Sobre esto podríamos, con Werner Krauss, apoyarnos en el importante testimonio de Diderot, quien en su artículo *Encyclopédie* señala en realidad a Fontenelle y a Perrault como los precursores de la Ilustración.[52] Sin embargo, incluso entonces permanece en pie el hecho de que aquí, a diferencia del Renacimiento, el paso de lo antiguo a lo nuevo es más difícil de reconocer, porque se realizó bajo un signo contrario.

Los precursores de la Ilustración, que poco después adoptaron como nombre de partido el de *Les Modernes,* no eran en modo alguno conscientes de hallarse en el comienzo de una nueva época, sino más bien al revés, creían que la humanidad, después de las fases de juventud en la Antigüedad y de madurez en el Renacimiento, había entrado en la fase de la vejez. Perrault, en el diálogo de introducción de su *Parallèle des Anciens et des Modernes,* contra el «prejuicio» de que la Antigüedad y la Época Moderna se hallaban en la relación de maestro y discípulo, utiliza como argumento principal el de que *«c'est nous*

52. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers,* ed. Diderot et d'Alembert, Ginebra, 1778, t. XII, p 367: «[...] *ce Perrault, et quelques autres, dont le versificateur Boileau n'était pas en état d' apprécier le mérite: La Mothe, Terrasson, Boindin, Fontenelle, sous lesquels la raison a fait de si grands progrès*».

qui sommes les anciens». Dice que a los griegos y a los romanos se les llama sin razón *les anciens*, porque, dado que los que vendrían posteriormente podrían heredar los conocimientos de sus predecesores y los actuales modernos se encuentran en la cima de todas las experiencias acumuladas hasta ahora por la humanidad, los *modernes* serían forzosamente también los más expertos y, por consiguiente, serían los verdaderos *anciens*.[53] Detrás de este argumento se halla la formulación que Bacon hizo famosa de que la verdad es hija del tiempo, y también el pensamiento expresado por primera vez por Giordano Bruno de que la comprensión del progreso a través del tiempo puede transferirse a la historia de toda la humanidad. Hans Blumenberg explica cómo esta comprensión fue obtenida ya antes de Bacon y de Giordano Bruno por Copérnico y la importancia que tuvo para la autocomprensión de la época moderna.[54] Sin embargo, Perrault, que aún citará varias veces la frase de *veritas temporis filia* y la aplicará al campo de las costumbres y de las artes,[55] no une a ella todavía ninguna conciencia de la historia progresiva, que comprenda la época moderna como un nuevo comienzo y como una misión insoslayable.[56] Después de aducir el argumento de que los *modernes*

53. *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les Arts et les Sciences, par M. Perrault de l'Académie Française*, impresión facsímil de la edición original en cuatro tomos, París, 1688-1697, intr. por H. R. JAUSS, Munich, 1964, I, 49-51 (p. 113).

54. Primeramente en: *Kopernikus im Selbsverständnis der Neuzeit*, pp. 357-360, véase nota 48, luego en: *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt, 1965.

55. «*Sur quelque Art que vous jettiez les yeux vous trouverez que les Anciens estoient extremement inferieurs aux Modernes par cette raison general, qu'il n'y a rien que le temps ne perfectionne*», IV, 284-285 (p. 443), véase además *op. cit.*, *Wort- und Sachverzeichnis*, s.v. *temps*.

56. Como, por ejemplo, Pascal en su prefacio a un *Traité du Vide* de 1647, *cf.* además H. BLUMENBERG, *op. cit.*, pp. 357 y 359, nota 2.

son los «viejos» en el sentido verdadero de la palabra, interpreta la frase mediante las edades de la vida del *homme universel*, no clasifica el presente, como cabría esperar, en el *âge parfait*, sino en la vejez, y no vacila en declarar, en otro pasaje, que la evolución de la humanidad, después del punto culminante del *siècle de Louis XIV*, podría muy bien volver a descender.[57] Fontenelle considera igualmente que la humanidad ha llegado a la edad de la *virilité*, y entonces interrumpe su comparación, para no tener que formular para su *homme universel* el inevitable pronóstico de ancianidad y muerte.[58] La nueva conciencia de esta modernidad, que en el siglo del progreso científico se rebela contra la tendencia de los *anciens* a considerar a la Antigüedad como su comienzo normativo y, por consiguiente, contra la autocomprensión del perfecto clasicismo francés, se encuentra aquí todavía en el dilema de comprender el propio presente como una época tardía de la humanidad y, por otra parte, ver a la historia, a la luz de la razón crítica, avanzando sin cesar en la época del progreso.

La controversia literaria durante el período de transición entre los siglos XVII y XVIII, asume este dilema en la forma de que, en el bando de los *modernes*, se intenta suprimir la contradicción entre el concepto de perfección en el campo de las bellas artes y el concepto de perfectibilidad en el campo de las ciencias, en la perspectiva de un progreso general y continuado de la historia de la humanidad. La comparación en gran escala de todas las artes y ciencias en la Antigüedad y en la Edad Moderna emprendida por Perrault con este propósito (1688-1697) llegó,

57. I, 49-50 (p. 113): «[...] *n'est-il pas vray que la durée du monde est ordinairement regardée comme celle de la vie d'un homme, qu'elle a eû son enfance, sa jeunesse & son âge parfait, & qu'elle est présentement dans sa vieillesse; cf. op. cit.*, I, 99 (p. 125).
58. Véase *ibid.*, Intr. p. 22.

sin embargo, a un resultado inesperado que es representativo de todo el proceso y del final de toda la *Querelle*. El portavoz de los *modernes*, al final de su obra de cuatro tomos, viose inducido a reconocer que la distancia entre Antigüedad y Edad Moderna no puede medirse en todas las artes con el tiempo del progreso. La razón de ello no era que Perrault hubiese querido negar a la poesía o a la elocuencia moderna todo progreso sobre la Antigüedad, sino que para él mismo (como, viceversa, también para los *anciens*) se le había hecho entretanto problemática la comparabilidad del arte antiguo y moderno.[59] A este respecto, el proceso que en la *Querelle*, en la época de transición a la Ilustración, ha introducido una revolución en la mentalidad, puede resumirse en tres fases. Ante todo, los *modernes* opusieron a la pretensión de que la Antigüedad era incomparable en cuanto que había creado para todos los tiempos la medida ideal del arte perfecto, el argumento racionalista de la igualdad natural de todos los hombres y comenzaron a someter las producciones de los antiguos a los criterios absolutos del *bon goût*, dicho de otro modo: a procesarlas ante el tribunal del gusto de la época clasicista. A ello oponían los *anciens*, de momento, en actitud meramente defensiva, el argumento de que cada época tiene sus diversas costumbres, o sea, también su gusto propio; exigían que, conforme a esto, había que juzgar los poemas homéricos con arreglo a «las costumbres de otra época». De ello fue desarrollándose, en el curso de la discusión, paulatinamente el nuevo reconocimiento, común a ambos bandos, aunque no confesado en seguida en forma abierta, de que junto a la belleza intemporal había también una belleza condicionada por el tiempo, junto a la *beauté universelle* existía también un *beau relatif*. Por este camino, la lenta destrucción de las normas estéticas clásicas condujo

59. *Op. cit.*, IV, 293; véase también mi Intr., 43-60.

a una primera comprensión histórica del arte antiguo.

El descubrimiento de la diversidad de lo antiguo y de lo moderno en el terreno de las bellas artes es el resultado trascendental de la *Querelle* que en Francia cambió la orientación histórica hacia la dimensión del tiempo irrepetible y con ello introdujo la Ilustración. Desde las diferencias entre el arte antiguo y el moderno, pasando por las diferentes costumbres del tiempo antiguo y del nuevo, la mirada se abría más y más hacia la peculiaridad histórica de las diversas épocas. El que primero realizó la suma total de este desarrollo: «*nous envisageons la nature autrement que les anciens ne l'ont regardée*», fue Saint-Evremond, quien ya en 1685 formuló el postulado, posteriormente realizado por Montesquieu, de que el diverso carácter de la época de los *anciens* y de los *modernes*, su *génie du siècle*, había de verse tanto en el arte como en el cambio de la religión, en la forma de gobierno, en las costumbres y en otras manifestaciones de su vida.[60] Con la nueva visión de la Antigüedad modificóse también la autocomprensión histórica de la propia modernidad. Durante la *Querelle* y en número mucho mayor después de ésta, se encuentran testimonios de una nueva conciencia de que con la luz de la razón ilustrada se había entrado en una época importante, diferente de todos los tiempos anteriores. Teniendo en cuenta las ciencias naturales, que desde los años ochenta se difundían rápidamente, y la incipiente crítica histórica, nacida del protestantismo, habla Pierre Bayle en sus *Nouvelles de la République des Lettres* (1685) de un *siècle philosophe*, para el cual también se apropia él una idea que hasta entonces estuvo de preferencia reservada a la verdad de la fe cristiana: «*C'est à nous*

60. SAINT-EVREMOND, *Oeuvres meslées*, IV, 196; además en: *Sur les poémes des Anciens, Oeuvres*, ed. R. de Planhol, París, 1927, vol. I, p. 273.

qui vivons dans un siècle plus éclairé de séparer le bon grain d'avec la paille [...]. *On se pique dans ce siècle d'être extrèmement éclairé.*»[61] En el comienzo de la época de la Ilustración, las *lumières de la raison* se oponen a la iluminación divina *(lumière du Ciel)*. Durante el siglo XVIII, *le siècle éclairé* se identifica más y más con el propio siglo. Así, por ejemplo, en el año 1719, un periodista habla del «*siècle éclairé où nous sommes*», el cual ha producido mayor número de escritores que otras épocas.[62] La época ilustrada, como *siècle éclairé et poli*, está lleno de orgullo por la altura de su moderna civilización y recaba para sí el título de *siècle humain, siècle philosophique.*[63] Desde mediados de siglo, se halla generalmente difundida en la literatura contemporánea la equiparación de *siècle des lumières* y *siècle philosophique* con *dix-huitième siècle.*[64] Este uso enfático de *siècle* como manifestación de la autoconciencia histórica de los ilustradores contribuyó a que la palabra, precisamente en esa época, adquiriese en francés el nuevo significado «centenario». En tanto que, por un lado, el antiguo sentido cristiano de *siècle* como tiempo del mundo, en oposición al reino de Dios, aún seguía subsistiendo, pero poco a poco iba

61. Según F. SCHALK, *Zur Semantik von «Aufklärung» in Frankreich*, en: *Festschrift W. v. Wartburg*, ed. K. Baldinger, Tubinga, 1968, p. 259.

62. *Der Jahrhundertbegriff im 18. Jahrhundert*, en W. KRAUSS, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlín, 1963, pp. 9-40, especialmente la p. 14: «Del círculo del periodismo holandés en lengua francesa proceden las siguientes pruebas: "*Dans le siècle éclairé où nous sommes, il ne s'agit pas de faire le docteur.*" Y en la misma relación con ello: "*Vous savez qu'il n'y a jamais eu de siècle si fertile en auteurs que celui dans lequel nous avons l'honneur de vivre.*"» *Cf.* nota 120.

63. *Cf. ibid.* pp. 13 ss.

64. Según Werner KRAUSS, *Zur Periodisierung der Aufklärung*, en: *Grundpositionen der französischen Aufklärung*, tomo I de la serie *Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft*, ed. W. Krauss y H. Mayer, Berlín, 1955, p. VIII.

palideciendo, por otro lado, el significado de *siècle* como «tiempo de gobierno», nacido de la idea de la edad de la vida humana, fue ampliándose más y más hasta alcanzar el significado cronológico de «centenario». Los límites de la extensión temporal de *siècle* rebasaron el ámbito del *siècle de Louis XIV* y coincidieron finalmente con el comienzo y el fin del nuevo siglo, para el cual se afirmó una misión histórica propia frente al pasado *beau siècle.*[65] Así, el esquema externo de división en «centurias», ya empleado en la historia eclesiástica, se llenó con la nueva idea, formada en el *saeculum* de la Ilustración, de que, al igual que el presente siglo, también los otros siglos podían considerarse por su contenido como épocas distintas, y por consiguiente, formando cada uno de ellos una época.[66] Pero sobre todo es característico del cambio que experimentó la autoconsciencia histórica de los *modernes* ilustrados el hecho de que éstos, desde el famoso análisis del presente realizado por el Abbé de Saint-Pierre en 1735, comenzasen a considerar la propia época ante el foro de la historia futura. En una serie de impresionantes testimonios sacados de novelas utópicas y de utopías políticas, Werner Krauss ha mostrado cómo, desde los años sesenta, surge continuamente la pregunta de si los hechos de la actualidad podrían resistir las perspicaces miradas de una humanidad progresista.[67] En este motivo básico cronológico, que no se encuentra anteriormente, la modernidad de la Ilustración se aparta en la forma más resuelta de la contraposición de los *anciens* humanísticos: en el horizonte abierto de una creciente perfección del futuro, ya no en la imagen ideal de un pasado perfecto, reside

65. Según Werner KRAUSS, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Berlín, 1963, pp. 9-11, 17.
66. Véase también Fritz SCHALK, *Das goldene Zeitalter als Epoche*, *op. cit.*, p. 96, nota 27.
67. En «*Beiträge zur romanischen Philologie*», I (1961), p. 95 ss., y en *Studien...*, *op. cit.*, p. 18.

en lo sucesivo la norma según la cual hay que juzgar la historia del presente y hay que medir su pretensión de modernidad.

VI

La separación de Antigüedad y Edad Moderna en dos épocas históricas, perfectas cada una de por sí de diferente manera, se hace visible en el siglo XVIII en la paulatina descomposición de la forma literaria, en la que la *Querelle*, al final del clasicismo francés, fue desarrollada y luego fue adoptada también por Schiller y Friedrich Schlegel en la transición del siglo XVIII al XIX: los «Paralelos» comparativos.[68] Este género literario, desde el Renacimiento, volvió a cultivarse, basándose en modelos antiguos, especialmente Plutarco; alcanzó en Francia, como instrumento más importante de polémica entre *anciens* y *modernes*, un nuevo florecimiento y continuó siendo también en el siglo XVIII una forma predilecta de exponer la historia del mundo antiguo y del nuevo en sus manifestaciones sociales y culturales.[69] Así trató aún La Harpe la literatura mundial en su *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne* (1786-1803). El esquema de la comparación podía transferirse en menor escala a temas literarios como, por ejemplo, la *Electra* de Sófocles, Eurípides, Crébillon y Voltaire, pero también a otros terrenos. Había «Paralelos» de la física aristotélica y de la cartesiana, de la moral antigua y de la cristiana, de los héroes de la Antigüedad y de los de la Edad Moderna, de las formas de gobierno, de los

68. *Cf.* Hans Robert JAUSS, *Schlegels und Schillers Replik auf die «Querelle des Anciens et des Modernes»*, Frankfurt del Main, 1970.

69. Véase también A. BUCK, *Das heroische und das sentimentale Antike-Bild in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, en: «Germanisch-romanische Monatschrift», 13 (1963) p. 166.

sistemas económicos e incluso de las revoluciones antiguas y modernas. La *Poétique du Christianisme* (1802), de Chateaubriand, que fue estructurada como en otro tiempo la comparación hecha por Perrault de las artes y las ciencias en los *anciens* y en los *modernes*, quizá puede considerarse como la última obra importante de este género, con la que al propio tiempo se marca el fin de la imagen histórica creada por el humanismo del Renacimiento. Ya que la forma originariamente literaria de los paralelos históricos era algo más que simplemente un esquema neutro de comparación. Presuponía una medida de comparación, el *point de la perfection*, y con ello la analogía del crecimiento orgánico o de las edades de la vida, en la que los humanistas, y de momento también todavía los *modernes*, veían el discurrir de la historia en lo importante (las épocas cumbre de la Antigüedad y de la *Età Moderna*), así como también en las fases menores de los desarrollos nacionales y lo describieron como un retorno periódico de juventud, madurez y decadencia.[70] Este modelo histórico hizo posible poner en una relación comparable épocas históricamente diversas y valorarlas conforme a una medida supratemporal de la perfección: presente y pasado ya no son entonces épocas singulares, cualitativamente diversas, sino períodos comparables de tiempo en los que el pasado puede volver en el presente, puede ser alcanzado mediante la imitación o también superado, con respecto al mismo *point de la perfection*. Pero, en la medida en que una nueva experiencia de la historia englobó tanto la Antigüedad como la Edad Moderna en la marcha irreversible del tiempo histórico y

70. Para la imagen histórica cíclica del Humanismo del Renacimiento véase Hans BARON, *The Querelle des Anciens et des Modernes as a problem for Renaissance Scholarship*, en: «Journal of the History of Ideas», 20 (1959) pp. 3-22, para la continuación de esta imagen histórica en la *Querelle* francesa véase mi Intr. a PERRAULT, *op. cit.*, pp. 27 ss.

todas las épocas aparecieron igualmente perfectas o, en la posterior formulación de Ranke, «igualmente próximas a Dios»,[71] con la medida supratemporal de su perfección desapareció también su comparabilidad. Con ello, la forma de los paralelos históricos debía perder su sentido, como lo atestigua precisamente de un modo sumamente impresionante Chateaubriand con respecto al desarrollo francés en su *Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes considerées dans leurs rapports avec la révolution française.*

En la versión publicada en 1797 del *Essai,* perseguía Chateaubriand aún la intención de, mediante su comparación, investigar si la forma de gobierno creada por la Revolución de 1789 se basaba en «principios verdaderos» y prometía durar o si, también en este cambio del estado del mundo, había de volver a demostrarse únicamente «*que l'homme, faible dans ses moyens et dans son génie, ne fait que se répéter sans cesse*».[72] La comparación se realiza en cinco revoluciones antiguas y siete modernas y produce el resultado, de antemano decidido, de un descrédito de la revolución más reciente, aborrecida por el autor. Pero, luego, cuando Chateaubriand, en 1826, volvió a editar el *Essai,* viose obligado a comentar extensamente su antiguo texto, y no sólo por razones de oportunismo político, sino también

71. La historia del concepto de *perfección* podría también poner de manifiesto este proceso de la formación de un nuevo sentido histórico: *perfection* se separa cada vez más, en el siglo XVIII, de las normas de lo que es válido en general e intemporalmente, se combina con lo relativamente bello y en 1774 es referido ya el término por Herder expresamente a lo singular en el lugar y en el tiempo: «Toda perfección humana es nacional, secular y, considerada del modo más preciso, individual» (ed. K.-G. Gerold, Munich, 1953, t. II 31).

72. Ed. crítica de L. Louvet, París, Garnier, s. d., p. 613. También R. KOSELLECK, *Der neuzeitliche Revolutionsbegriff als geschichtliche Kategorie,* en: «Studium Generale», 22 (1969) pp. 825-838.

de un modo especial porque entre tanto había comprendido que su paralelo histórico de 1797 había fallado ya en las premisas. Se había equivocado al creer que de la sociedad antigua podía sacar conclusiones con respecto a la moderna, que podía medir entre sí unos tiempos y unos hombres entre los cuales en realidad no había «relación alguna».[73] También era errónea su afirmación de que el destino de la humanidad se mueve constantemente en círculo. Si quisiéramos aferrarnos a esta idea, deberíamos pensar en unos círculos que se ensanchan concéntricamente hacia el infinito, o sea, en la figura de una espiral.[74] La sociedad antigua y la moderna son básicamente distintas, o sea, tampoco son lícitamente comparables. En la historia no se repite nada, por consiguiente, tampoco se ha de demostrar o aprender nada del pasado que sea aplicable al presente. Con estas afirmaciones lapidarias atestigua Chateaubriand la completa victoria del historicismo, es decir, de aquella revolución del modo de pensar que se inició con el final de la *Querelle*, se desarrolló en el pensamiento histórico de la Ilustración y finalmente se consumó en la conciencia histórica de una nueva generación que entendía su modernidad en una nueva antítesis con respecto a la Antigüedad, en lo sucesivo explícitamente a partir de la experiencia de su pasado cristiano y nacional redescubierto.

73. «*M'obstinant dans l'Essai à juger le présent par le passé, je déduis bien des conséquences, mais je pars d'un mauvais Principe; je ne nie aujourd'hui la majeure de mes raisonnements, et tous ces raisonnements tombent à terre.*» A esto corresponde sobre todo el error «*de vouloir conclure de la societé ancienne à la société moderne; de juger, les uns par les autres, des temps et des hommes qui n'avoient aucun rapport*» (*ibid.*, pp. 614-615).

74. «*Le génie de l'homme ne circule point dans un cercle dont il ne peut sortir. Au contraire (et pour continuer l'image), il trace des cercles concentriques qui vont en s'élargissant, et dont la circonférence s'accroîtra sans cesse dans un espace infini*» (*ibid.* p. 614).

VII

El proceso mediante el cual se preparó este famoso cambio en el siglo XVIII se refleja también en la historia de la palabra, en la que podía advertirse con detalle cómo lo *moderne* se aparta paulatinamente de la antítesis con respecto a lo *ancien* y entra en otras oposiciones. El adjetivo *antique,* en lugar del *ancien,* con gran carga polémica, asume ahora con frecuencia la función de indicar la distancia histórica entre el mundo antiguo y el moderno. Cuando la *Encyclopédie,* en la edición de 1779 utiliza *anciens* y *modernes,* para separar la Antigüedad de la Edad Moderna con Boecio como frontera entre las dos épocas, da la explicación de que *moderne* en cuestiones de gusto ya no constituye una oposición absoluta con respecto a *ancien,* sino con respecto a lo que es *de mauvais goût,* como, por ejemplo, la arquitectura gótica. El gusto moderno, que, en la consecuencia, en la tendencia evidentemente clasicista, está obligado al *goût de l'antique,*[75] ve aquí su polo opuesto en el «gusto gótico» de la Edad Media. Veinte años después, precisamente el *goût du gothique,* la mirada retrospectiva hacia la Edad Media que se observa en la Poética de Chateaubriand y en las primeras novelas históricas, servirá de fundamento para una nueva autocomprensión de la modernidad que luego proyectará también una nueva luz sobre la oposición históricamente relativizada

75. «*Naudé appelle modernes parmi les auteurs latins, tous ceux qui ont écrit après Boèce. On a beaucoup disputé de la prééminence des anciens sur les modernes; et quoique ceux-ci aient eu de nombreux partisans, les premiers n'ont pas manqué d'illustres défenseurs.*

»*Moderne se dit encore en matière de goût, non par opposition à ce quie est ancien, mais à ce qui étoit de mauvais goût: ainsi l'on dit l'architecture moderne, par opposition à l'architecture gothique, quoique l'architecture moderne ne soit belle, qu'autant qu'elle approche du goût de l'antique*» (t. XXII, p. 24, *cf.* nota 50).

con respecto a la Antigüedad. La nueva modernidad, que, después de la transición entre los dos siglos, se entiende a sí misma como «romántica», designa su oposición con respecto a la Antigüedad con una palabra para la que, en este significado, debe tomar un préstamo de los hermanos Schlegel: el adjetivo «clásica». En Francia, la palabra *classique* aún no había entrado en oposición con respecto a *moderne*, porque en ese país, en toda la historia de la palabra, había conservado ésta el significado, acuñado ya en la Antigüedad, de «modélico». Cuando, en el siglo XVIII, la época de Luis XIV salió del horizonte de lo aún experimentado para entrar en un completo pasado, y con ello fue elevada a la categoría de clasicismo nacional, el significado de *nos auteurs classiques* tampoco se restringió aún para constituir un concepto cronológico.[76] Y todavía en 1810 Madame de Staël se ve obligada a explicar que *classique*, en el uso de la palabra que ella ha tomado de A. W. Schlegel, no equivale a *parfait*, sino que designa las dos grandes épocas de la literatura universal: «*Je m'en sers ici dans une autre acception, en considé-*

76. Voltaire, que en sus *Lettres philosophiques* del año 1734 habla aún de los «*bons ouvrages du siècle de Louis XIV*», emplea para ello a partir de 1751 la formulación «*nos auteurs classiques*» (según Pierre MOREAU, *Le classicisme des Romantiques*, París, 1932, p. 5). Entre estos dos años originóse el poema programático «Le temple du goût» (1735), con el que Voltaire estableció un primer canon de la poesía francesa clásica de la época precedente a Luis XIV. Sin embargo, la historia ulterior de la palabra *classique* en el siglo XVIII indica que «clásico» continuaba empleándose aún en el sentido normativo de una formación de canon que podía incluir autores antiguos y modernos, *cf. Encyclopédie, op. cit.*, s.v. *classique: «Classique se dit aussi des auteurs mêmes modernes qui peuvent être proposés pur modèle par la beauté du style. Tout écrivain qui pense solidement et qui sait s'exprimer d'une manière à plaire aux personnes de goût appartient à cette classe: on ne doit chercher des auteurs classiques que chez les nations où la raison est parvenue à un haut degré de culture.»*

rant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresques. Cette division se rapporte également aux deux ères du monde: celle qui a précédé l'établissement du christianisme, et celle qui l'a suivi.» [77] La historia de la palabra nos ha conducido con ello al momento trascendental en el que una nueva generación anuncia su autocomprensión histórica en el hecho de bautizar su modernidad con un nombre propio, *Le romantisme,* el cual combina el presente, con su origen autóctono, con la Edad Media cristiana, y al mismo tiempo se aparta de la Antigüedad clásica como un pasado ya no recuperable, visto desde la perspectiva histórica. Sin embargo, la adopción del par de conceptos *classique-romantique* no era al mismo tiempo una adopción de la cosa misma. La relación, significada por esta oposición, de los modernos con respecto a la Edad Media como su propio pasado y con respecto a la Antigüedad como su pasado remoto, ya se había elaborado en Francia, en el siglo XVIII, antes de la recepción de las ideas de Herder y de Schlegel. El redescubrimiento de la Edad Media no se efectuó *contra* el pensamiento de la Ilustración,[78] sino que se introdujo mediante el hecho de que con el fin de la *Querelle* llegó a triunfar la idea de que el mundo antiguo y el moderno eran

77. En *De l'Allemagne* (1810), cap. XI; el que no admita esta diferencia, se verá amenazado por Madame de Staël con no poder llegar jamás *«à juger sous un point de vue philosophique le goût moderne»* (cit. según edición de París de 1857, p. 145).

78. Finalmente, a este respecto, Werner Krauss, basándose en nuevo material, corrige de nuevo el prejuicio del «Pensamiento contrario a la historia, de la Ilustración»: *Französische Aufklärung und deutsche Romantik,* en: «Wsch. Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig», año XII, 1963; las explicaciones siguientes completan su tesis con relación a las perspectivas que resultaron de la *Querelle des Anciens et des Modernes* para el pensamiento histórico de la Ilustración.

dos mundos diferentes. De ahí salió la idea a la que luego Montesquieu, en su *Esprit des Lois,* dio su más perfecta orquestación, de que no solamente cada época, sino también cada nación posee su «genio» peculiar, intransferible. El interés que la *Querelle* despertó por la diversidad de las costumbres y creación literaria de otros tiempos, interés que Fénelon, en su *Lettre à l'Académie* de 1714, elevó a la petición de una historiografía sobre la base del *détail des moeurs de la nation,* abrió también la vista hacia el interior de las *«ténèbres de notre antiquité moderne».*[79] Tanto los gérmenes de una nueva crítica histórica, que, según Raymond Naves se relacionan con los trabajos de la Académie des Inscriptions et des Belles Lettres, como los gérmenes de la primera exposición, políticamente interesada, de la Edad Media por Boulainvilliers y Du Bos coinciden con el tiempo de la *Querelle* y el período inmediatamente posterior a ésta.[80] En ello puede observarse un proceso recíproco de aproximación y de alejamiento para la Edad Media y la Antigüedad. Por un lado, la Antigüedad, que se ha convertido de modelo imitable en contrafigura histórica, comienza a ser mirada en estilizaciones continuamente diferentes de su diversi-

79. *«Le point le plus nécessaire et le plus rare pour un historien est qu'il sache exactement la forme du gouvernement et le détail des moeurs de la nation dont il écrit l'histoire, pour chaque siècle. Un peintre qui ignore ce qu'on nomme il costume ne peint rien avec vérité»* (*Oeuvres,* París, 1854, t. V, p. 478). La denominación de la Edad Media como «Antigüedad moderna» proviene de J. CHAPELAIN, *De la lecture des vieux romans* (1646, *opuscules critiques,* ed. A.-C. Hunter, París, 1936, p. 219), a mi modo de ver, la transferencia más antigua de *antiquité* al pasado nacional de la Edad Media que implica la comparación con la Antigüedad y se aferra aún a la idea de la «oscura época intermedia».

80. Raymond NAVES, *Le Goût de Voltaire,* París, 1938, pp. 108-118; Henri Comte de BOULAINVILLIERS, *Essai sur la Noblesse de France* es de 1732, la *Histoire critique de l'établissement de la Monarchie Françoise dans les Gaules* del Abbé *Dubos* es de 1734.

dad histórica: en las imágenes ideales bucólicas de inicial *simplicité* y *naïveté*, en poesía primitiva, contrastando con ello, de lo arcaico y de lo bárbaro, en la concepción heroizada de la vida política de la Polis griega y de la República romana, y finalmente (después de las excavaciones de Herculano y de Pompeya), en la sentimental belleza de las ruinas.[81] Por otro lado, la Edad Media es recobrada paso a paso como un pasado modélicamente nacional, se la describe en sus instituciones y costumbres como una época de virtudes heroicas y cristianas y se la une con el presente en la continuidad ejemplar de un desarrollo nacional. El descubrimiento de los gérmenes medievales del Estado moderno fue seguido por el descubrimiento de la literatura de la época de los caballeros y de los trovadores, descubrimiento que dio pie a eruditas investigaciones y a ediciones de vulgarización. Aquí debemos mencionar sobre todo a De la Curne de Sainte-Palaye, quien, a partir de 1746, comenzó a dar conferencias en la Académie des Inscriptions sobre sus *Mémoires sur l'ancienne chevalerie.* Como resultado de sus largos años de estudios, declaró que las costumbres de la Edad Media cristiana no sólo podían equipararse con las de la época de Homero, sino que, en algunos respectos, eran incluso superiores a ellas (el pasaje podría proceder de la *Poétique du Christianisme*, de 1802): «*Un contraste singulier de religion et de galanterie, de magnificence et de simplicité, de bravoure et de soumission; un mélange d'adresse et de force, de pa-*

81. Este desarrollo ha sido presentado últimamente por August Buck bajo la perspectiva de la «supervivencia de la Antigüedad» (véase nota 69). Teniendo en cuenta la historización de la Antigüedad introducida por la *Querelle*, el mismo proceso podría presentarse ahora bajo otro aspecto. Sin embargo, el cambio del modelo en imagen contraria permitiría también reconocer el proceso histórico al que Schiller con la antítesis de lo ingenuo y lo sentimental dio la interpretación más profunda y definitiva.

tience et de courage, de belles actions produites par un motif chimérique et de fonctions presque serviles ennoblis par un motif élevé. Moeurs à la fois grossières et respectables, aussi dignes d'être étudiées sur-tout par un François, que celles des Grecs ou des Orientaux, comparables en bien de points, et même supérieures en quelques uns, à celles des temps héroiques chantés par Homère.»[82]

El cuadro de la Edad Media que ofrece el Romanticismo francés y que en general se atribuye a Chateaubriand y a Madame de Staël, puede encontrarse ya en muchos de sus rasgos en Sainte-Palaye y en las obras de otros eruditos de la Ilustración que después de él estudiaron y editaron la literatura medieval. La *Poétique du Christianisme* necesitaba explicar aún con más detalle las comparaciones, aquí ya indicadas y preparadas materialmente, entre las dos *antiquités* de la época heroica antigua pagana y de la época heroica moderna cristiana. Lo nuevo, y para Chateaubriand lo peculiar, debe verse más bien en el hecho de que en su Poética moderna, introductora del Romanticismo, la era cristiana de la modernidad *(l'âge moderne)* que abarca la Edad Media y la Edad Moderna, aparece inmediatamente como una era cuya cima se encuentra en el pasado.[83] La poesía recientemente descubierta de la poesía de la Edad Media es ahora bella no sólo porque el caballero cristiano, en el contraste entre el estado bárbaro de la sociedad y la religión perfecta, llena el

82. *Mémoires sur l'ancienne Chevalerie considerée comme un établissement politique el militaire,* París, 1759, p. 8.

83. Véase también el cap. «Le Guerrier — Définition du beau idéal» (II, ii, 11), esp.: «*Si au contraire vous chantez l'âge moderne, vous serez obligé de bannir la vérité de votre ouvrage, et de vous jeter à la fois dans le beau idéal moral et dans le beau idéal physique. Trop loin de la nature et de la religion sous tous les rapports, on ne peut représenter fidèlement l'intérieur de nos ménages, et moins encore le fond de nos coeurs. La chevalerie seule offre le beau mélange de la vérité et de la fiction*» (París, 1948, t. I, p. 197).

más alto concepto de lo heroico y lo idealmente bello, sino también porque la verdadera poesía exige *«cette vieillesse et cette incertitude de tradition que demandent les muses»*, y que, por consiguiente, brota de la distancia histórica y de la sugestión de la lejanía.[84] El orgullo de la modernidad, que Chateaubriand define como una «incertidumbre de las pasiones» desconocida de la Antigüedad *(«le vague des passions»)* y que personificó ejemplarmente en la figura de su *René,* trasciende lo actual, porque cree experimentar lo bello sólo en el aspecto del Ya-No, lo verdadero en la vuelta sentimental a lo ingenuo. Para esta experiencia falta todavía en la *Poétique du Christianisme* la palabra que funda en una sola cosa el encanto de lo históricamente lejano, descubierto en la poesía medieval, y la relación sentimental con respecto a la Naturaleza: la palabra *romántico,* cuya historia vamos ahora a tratar.

VIII

La palabra que, conforme a su origen, designaba el mundo pretérito de los antiguos libros de caballería, ¿cómo pudo, en el siglo XVIII, adquirir poco a poco el significado de un nuevo sentimiento de la naturaleza, y finalmente servir para enlazar la historia y el paisaje, el encanto de lo lejano y el sentimiento de la naturaleza libre de tal suerte que la generación del período de transición entre dos siglos encontrase en forma tan certera en esta corres-

84. *Ibid.* p. 195; la siguiente fundamentación explica por qué la verdadera poesía es poesía del pasado y no puede encontrarse en el presente: «*Nous voyons chaque jour se passer sous nos yeux des choses extraordinaires sans y prendre aucun intérêt; mais nous aimons à entendre ranconter des faits obscurs qui sont déjà loin de nous. C'est qu'au fond les plus grands événements de la terre son petits en eux-mêmes: notre âme, qui sent ce vice des affaires humaines, et qui tend sans cesse à l'immensité, tâche de ne les voir que dans le vague pour les agrandir.*»

pondencia su conciencia de la modernidad? Las grandes etapas así señaladas de la historia de la palabra pueden reducirse a un común denominador, que Friedrich Schlegel formuló del modo más atinado: la separación del arte moderno con respecto al antiguo se halla bajo «conceptos dirigentes», constituye una «formación artística».[85] La prehistoria de lo *romántico* ofrece el mejor ejemplo concebible para este «origen artístico de la poesía moderna».

La ascensión de la palabra, que, como derivado del latín medieval *romanice* («poesía en lengua vernácula»), designó al principio el género post-antiguo de mayor éxito, la novela (fr. *romanz*, ingl. *romount*), comenzó en una época en la que la gente comenzaba a percibir la distancia existente entre el mundo de la novela medieval y la vida actual, y halló en ello el impulso hacia la crítica en la novela, pero, por otra parte, encontró también un nuevo encanto estético en lo novelesco. El adjetivo *romantic* aparece entre 1650 y 1660, en Inglaterra, todavía en una formación y escritura fluctuantes.[86] Significa: *como en las viejas novelas*, y con ello está en oposición a lo verdadero, a lo no inventado o también a la realidad prosaica.[87] Del significado básico de *algo que sólo*

85. *Über das Stadium der griechischen Poesie*, ed. P. Hankamer, Godesberg, 1947, pp. 62 s.: «Sólo a la naturaleza puede seguir el arte, sólo a una formación natural puede seguir la formación artística [...]. La naturaleza seguirá siendo el principio rector de la cultura, hasta que haya perdido este derecho [...]. Ya en las épocas más antiguas de la cultura europea se encuentran vestigios inequívocos del origen artístico de la poesía moderna. La fuerza, la materia fue dada ciertamente por la naturaleza; pero el principio rector de la formación estética no fue el instinto, sino ciertos conceptos orientadores.»

86. *Romance story, romancical tales, romancial, romancy*, según L. Pearsall SMITH, *Four Words*, Tract XVII of the Soc. Pure Engl., Oxford, 1924, pp. 3-17.

87. F. BALDENSPERGER, *Romantique, ses analogues et ses équivalents. Tableau synoptique de 1650 à 1810*, en «Harvard studies and notes in philology and literature», 19 (1937), pp.

ocurre en las novelas, pero no en la vida real, surgen dos sentidos paralelos, uno peyorativo y otro revalorizador. Por un lado, el adjetivo *romantic* se desarrolló hasta convertirse en el símbolo de lo inverosímil, de lo ficticio, quimérico o también (por lo que respecta a los sentimientos de las personas de las novelas) de lo exagerado.[88] Pero lo que rechazaban los que desdeñaban la novela y criticaban los productos de la imaginación, no dejaba de resultar fascinante para los lectores de novelas, a quienes precisamente lo inverosímil de las acciones podía parecer extraño y cautivador, y lo exagerado de los sentimientos algo insólito y digno de admiración.[89] Así, por otro lado, el adjetivo *romantic* pasa de lo novelescamente irreal a lo poético a través de lo insólito en la vida cotidiana, con lo cual el encanto de lo novelesco pronto pudo encontrarse también en acontecimientos comparables de la vida, en lugares antiguos y en sus correspondientes escenarios y finalmente incluso en la soledad de la naturaleza. Los pasos de esta transferencia, cada vez mayor, de lo *romantic* a momentos de la vida y aspectos de la naturaleza indican el camino que condujo a la comprensión del mundo por parte de la generación de los románticos, aparecida alrededor del año 1800.

En el comienzo de este desarrollo encontramos

13-105, al que remitimos para toda la literatura anterior, indica como la prueba más antigua el siguiente título del año 1650: *Th. Bayly, Herba Parietis: or, the walflower, being a history which is Partly true, partly romantic, morally divine.*

88. *Cf.* L. P. Smith, *op cit.*, p. 7; asimismo en Goethe, *Werther* (1774): «*es ist beschlossen, Lotte, ich will sterben, und das schreibe ich dir ohne romantische Überspannung*» (*cf. Baldensperger, op. cit.*, p. 75).

89. La siguiente cita, contenida en el *Diccionario* de Grimm s. v. *romantisch*, condensa este desarrollo en una definición poetológica: «*Hartenstein*, en la primera ed. de 1764, en cambio, posteriormente, *romantische handlungen;* en tanto lo sublime o lo bello rebasa la mediocridad conocida, suele recibir el nombre de *romanisch*» (en edición posterior, *romanhaft*).

lugares que hacen pensar en las novelas y por ello se les denomina *romantic*. Ya en 1654, John Evelyn escribe en su *Diario*: «*Salisbury Plain reminded me of the pleasant lives of the shepherds we read of in romance*»; en otro lugar emplea también la nueva palabra para expresar una de tales reminiscencias: «*There is also on the side of this horrid Alp a very romantic seat near Bath.*»[90] Pocos años después se encuentra en el *Diario* de Samuel Pepys un primer testimonio de la transferencia de *romantic* a un suceso insólito en la vida cotidiana. Durante un entierro se produce una conmovedora manifestación de lealtad por parte de unos humildes sirvientes hacia su difunto amo, suceso que Pepys presenta con estas palabras: «*there happened this extraordinary case, one of the most romantique that I ever heard of in my life, and could not have believed it, but I did see*».[91] Inverosímil y, sin embargo, verdadero: aquí, el adjetivo *romantique* entra precisamente en la formulación que en la Poética aristotélica fundamenta la superior verdad de la poesía frente a la historiografía, pero en el comentario de Pepys sirve ahora para ensalzar la «poesía de la vida» por encima de la realidad prosaica. El momento romántico se distingue por el hecho de que cumple una esperanza que, en general, sólo puede cumplirla la novela, no la vida real misma. Por consiguiente, lo romántico es una actitud que se complace en ver momentos de la vida en el medio de la experiencia y el sentir literarios. Esto mismo puede decirse también del desarrollo ulterior, en el que lo *romantic* es transferido de los viejos castillos y escenarios novelescos a la naturaleza libre. Aquí resulta palpable el origen artístico del sentimiento romántico de la naturaleza, como ya lo reconoció L. P. Smith: «*it*

90. Según L. P. Smith, *op. cit.*, pp. 10-11.
91. *The diary of Samuel Pepys M.A.F.R.S.*, ed. Wheatly, Londres, 1895, vol. V, p. 327 (13 junio 1666).

is Nature seen through the medium of literature, through a mist of associations and sentiments derived from poetry and fiction».[92] Los textos van mostrando gradualmente cómo lo romántico del paisaje primero se ve todavía en analogía con descripciones en novelas,[93] pero luego va apartándose más y más de ello, de suerte que desde Addison (*Remarks on Italy,* 1705) y Thomson (*The seasons,* 1726/30) se llama *romantic* a escenas de la naturaleza que ya no permiten pensar en posibles sucesos novelescos.[94] Con esta evolución del significado, el adjetivo inglés *romantic,* en el siglo XVIII, se alejó de su correspondiente francés *romanesque,* que conservó el significado más estricto de lo novelesco. Así sucedió que el traductor de Shakespeare, Letourneur, en 1776, halló que *romanesque* ya no reproducía correctamente el sentido de *romantic,* y tomó prestado del inglés el adjetivo *romantique* para expresar lo romántico de la naturaleza. Letourneur, e inmediatamente después Girardin (*De la composition des paysages,* 1777) explicó también por qué *pittoresque* no era suficiente para traducir, en relación con esto, el adjetivo *romantic.*[95] Al igual que lo novelesco, también lo pintoresco se refiere todavía a lo objetivo de una descripción o de una escena de la naturaleza; sin embargo, lo romántico significa menos una

92. *Op. cit.,* p. 13.

93. Así, por ejemplo, J. EVELYN, *Diary,* 23 junio 1679: «*The grotts in the chalky rock are pretty: 'tis a romantic object, and the place altogether answers the most poetical description that can be made of solitude, precipice, prospect...*» (cit. de BALDENSPERGER, *op. cit.,* p. 28).

94. Véase también L. P. SMITH, *op. cit.,* p. 11 («*oaks romantic, romantic mountain; where the dun umbradge o'er the falling stream, romantic, hangs*»).

95. «*Si ce vallon n'est que pittoresque, c'est un point de l'étendue qui prête au peintre et qui mérite d'être distingué et saisi par l'art. Mais s'il est Romantique, on désire s'y reposer, l'oeil se plaît à le regarder et bientôt l'imagination attendrie le peuple de scènes intéressantes.*» LETOURNEUR, *Discours...,* cit. de BALDENSPERGER, *op. cit.,* p. 76.

belleza objetiva de la naturaleza que el efecto subjetivo, melancólico o «interesante» que de ella se deriva: *«Si la situation pittoresque enchante les yeux, si la situation poétique intéresse l'esprit et la mémoire, retraçant les scènes arcadiennes en nous, si l'une et l'autre peuvent être formées par le peintre, et le poète, il est une autre situacion que la nature seule peut offrir: c'est la situation Romantique.»*[96] Aquí, lo romántico del paisaje se concibe como un efecto que únicamente proviene de la naturaleza y afecta a la imaginación, mientras que lo pintoresco sólo habla a los ojos. Es evidente que Girardin ya no piensa que, en sí, tampoco presuponga lo romántico, al igual que lo pintoresco, una escena de la vida o de la naturaleza, observada dentro de un arte, de la novela o de la pintura. Ahora bien, cuando él atribuye a la naturaleza misma, como un efecto de ella, lo que la palabra *romantique* ha aportado a ella desde el mundo de la novela, con ello no se ha extinguido, sin embargo, el recuerdo de la formación artística del sentimiento romántico de la naturaleza. El *Dictionnaire de l'Académie,* todavía en 1798, al explicar el adjetivo *romantique,* retiene la analogía literaria de su función originaria: *«Il se dit ordinairement des lieux, des paysages, qui rappellent à l'imagination les description des poëmes et des romans.»*

No obstante, con el significado tan desarrollado de *romantique* todavía no se ha llegado al concepto pleno de lo romántico tal como fue elaborado simultáneamente por la escuela romántica en Alemania y luego llevado a Francia por Madame de Staël. Lo romántico como sentimiento estético de la naturaleza que Chateaubriand, en su capítulo sobre la

96. Citado de P. ROBERT, *Dict, alph. et anal..., op. cit., s. v. romantique;* Girardin añade al pasaje citado la siguiente explicación: *«J'ai préféré le mot anglais, Romantique, parce que celui-ci désigne plutôt la fable du roman, et l'autre* [...] *la situation, et l'impression touchante que nous en recevons.»*

poésie descriptive, que sólo llegó a ser posible por medio del cristianismo, describió como poesía de la soledad,[97] todavía tenía que fundirse con lo romántico que se refería al encanto, descubierto en la poesía medieval, de un mundo hundido en la lejanía del tiempo, y que sólo podía captarse aún en las reliquias y ruinas. No seguiremos aquí la otra línea de evolución del adjetivo *romantic* (o del alemán *romantisch*) que de los temas de las antiguas novelas condujo hasta Wieland, pasando por la *epopeya romántica* de los italianos, y explica por qué el adjetivo *romantisch,* en la segunda mitad del siglo XVIII pudo designar paulatinamente toda la época de la poesía caballeresca y trovadoresca.[98] Quizá sea suficiente citar un pasaje de Herder: «*Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*» (1774), que *romantisch,* como concepto de época, siempre conservó todavía algo de la actitud estética que la palabra recibió desde su acuñación adjetiva: «*Der Geist des Jahrhunderts durchwebte und band die verschiedensten Eigenschaften: Tapferkeit und Möncherei, Abenteuer und Galanterie, Tyrannei und Edelmut; band's zu dem Ganzen, das uns jetzt —zwischen Römern und uns— als Gespenst, als romantisches Abenteuer dasteht; einst war's Natur, war — Wahrheit.*»[99] (El genio del siglo produjo y combinó las más diversas cualidades: valentía y piedad religiosa, aventura y galantería, tiranía y nobleza; las combinó para formar el conjunto que ahora, entre los romanos y nosotros, se nos aparece como un espectro, se nos presenta como aventura román-

97. II, iv, 1-3, París, 1948, esp. I, p. 233: «*Jusqu'à ce moment la solitude avait été regardée comme affreuse; mais les chrétiens lui trouvèrent mille charmes. Les anachorètes écrivirent de la douceur du rocher et des délices de la contemplation: c'est le premier pas de la poésie descriptive.*»
98. Véase también L. P. SMITH, *op. cit.*, p. 15 y R. ULLMANN, H. GOTTHARD, *Geschichte des Begriffes «romantisch» in Deutschland*, Berlín, 1927 («Germ. Studien», fasc. 50), p. 93.
99. Ed. K. G. GEROLD, Munich, 1953, t. II 45.

tica; en otro tiempo fue naturaleza, fue... verdad.) Los rasgos que Herder hace resaltar en la época que él consideraba aquí como «período intermedio», nos son ya familiares gracias a De la Curne Sainte-Palaye.[100] Sin embargo, al cuadro del pasado «gótico» le añade Herder un nuevo elemento que explica su carácter romántico: *«en otro tiempo fue naturaleza, fue... verdad»*. Lo que constituye el encanto de lo romántico no es tan sólo el redescubierto pasado nacional y cristiano, sino su otro presente irremisiblemente desaparecido, la aventura del tiempo vivido, aventura inverosímil para el mundo actual y que, con todo, fue verdadera en otro tiempo. ¡La Historia como cuadro de la naturaleza perdida de otro tiempo que se nos ha vuelto ajeno y, sin embargo, familiar! Si captamos lo romántico de la historia en esta definición, nos resultará evidente el eslabón que lo une a lo romántico del paisaje. Ya que tampoco en la naturaleza busca el sentimiento romántico lo presente, sino algo lejano, algo ausente, como da fe de ello, de un modo bellísimo, el antirromántico Goethe: *«Das sogenannte Romantische einer Gegend ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit oder, was gleichlautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit.»*[101] (Lo que se dice romántico de una región es un sereno senti-

100. La siguiente frase de nuestra cita del texto de Herder: «Este espíritu "del honor caballeresco nórdico" se ha comparado con los tiempos heroicos de los griegos, y ciertamente se han encontrado puntos de comparación (*ibid.*) coincidiría, por lo demás, con de la Curne Sainte-Palaye. Habría que investigar la posible filiación.»

101. «Maximen und Reflexionen», núm. 868 (dat. entre 1818 y 1827), Ed. de Hamburgo, t. XII, p. 488. También cabe mencionar el párrafo de la *Poétique du Chistianisme*, de Chateaubriand: *«Enfin, les images favorites des poètes enclins à la rêverie sont presque toutes empruntées d'objets négatifs, tels que le silence des nuits, l'ombre des bois, la solitude des montagnes, la paix des tombeaux, qui ne sont que l'absence du bruit, de la lumière, des hommes et des inquiétudes de la vie.»* (*op. cit.*, p. 192).

miento de lo sublime bajo la forma del pasado o, lo que viene a ser lo mismo, de la soledad, de la ausencia, del aislamiento.) ¡El paisaje como naturaleza bajo la forma del pasado, como sentimiento de la perdida armonía con el todo del universo! [102] En esta actitud, que en la lejanía de la historia busca lo verdadero de una naturaleza que fue, y, en cambio, en la proximidad de la naturaleza circundante el todo ausente, la perdida infancia del ser humano, la historia y el paisaje entran en una relación recíproca. En esta relación se basa el sentimiento que de sí misma tiene una generación que, paradójicamente, ya no experimentaba su modernidad como oposición a lo antiguo, sino como discrepancia con la época presente. No importa si esta generación creía encontrar su imagen histórica ideal en la distancia transfiguradora de la Edad Media cristiana o si esperaba alcanzar la cumbre de la cultura moderna del futuro con la *revolución estética* de Friedrich Schlegel, lo cierto es que el descontento con el propio presente imperfecto constituye el denominador común de los románticos, tanto conservadores como progresistas; esto nos lleva rápidamente al punto en el que una nueva generación fundará lo moderno en una relación diferente con respecto a la Historia.

IX

La conciencia de la modernidad, que, en la autocomprensión histórica del romanticismo llega hasta la Edad Media como su origen establecido por ella misma y, de este modo, abarca el máximo espacio de tiempo histórico en la historia del concepto, entra en un peculiar desarrollo en el siglo XIX. Este desarrollo no puede caracterizarse únicamente por

102. Para ello podemos remitir al tratado de Joachim RITTER, *Landschaft — Zur Funktion des Asthetischen in der modernen Gesellschaft*, Munster/Westf., 1963.

el hecho de que lo moderno (como podría indicar la historia de la palabra) se separa de la equiparación, canonizada por A. W. Schlegel, con lo romántico. Cuando, en lo sucesivo, la simbiosis de *romantisch* y *modern* es captada por la dinámica propia, continuamente observada, del concepto, es decir, cuando se anuncia una nueva conciencia de lo moderno que será más moderno que lo romántico, aparece algo que aún no lo habíamos encontrado en la historia del concepto. Mientras la extensión del significado de *moderne* va restringiéndose paulatinamente de la era cristiana a la duración de la vida de una generación y finalmente se reduce al cambio de la moda de tendencias actuales del gusto literario, el recién acuñado concepto de *modernité* en general cesa de oponerse cronológicamente a un determinado pasado. La conciencia de la modernidad, que en el siglo XIX se desprende de la comprensión del mundo del romanticismo, se anuncia en la experiencia de cuán de prisa lo romántico de hoy puede aparecer de nuevo *clásico*, como romántico de ayer. Con ello va perdiendo poco a poco su validez la gran antítesis histórica entre los antiguos y los más nuevos, entre el gusto antiguo y el gusto moderno. La oposición histórica de lo *romántico* con respecto a lo *clásico* se reduce a la oposición relativa entre lo que para los contemporáneos es *actual*, pero que para la siguiente generación vuelve a ser ya algo superado, y lo *pasado*. Y en la reflexión sobre este proceso de un cambio histórico, que va acelerándose, del arte y del gusto puede formarse ahora una conciencia de modernidad que al final sólo contrasta todavía consigo misma.

La progresiva contracción del espacio histórico abarcado en el concepto romántico de lo *moderno*, la ha mostrado F. Martini para el desarrollo en Alemania a partir del punto en que —preludiado por el *Erwin* de Solger (1815)— en Heinrich Heine y en los Jóvenes Alemanes se realizó el cambio de la equi-

paración a la nueva antítesis de lo moderno con respecto a lo romántico.[103] Por consiguiente, el movimiento de los Jóvenes Alemanes, en los años treinta, confirió una nueva expresibilidad al concepto de lo *moderno,* restringido a lo presente, actual, realístico, y, por medio de la identificación con el «espíritu de la época», lo volvió programáticamente contra el fenecido mundo romántico. Pero en Francia y en Italia le precede un cambio de acuñación de la pareja de conceptos *romantique* y *classique,* en el que podemos ver quizás el primer momento del cambio que echó a rodar la piedra y tuvo como consecuencia el desarrollo de significado hacia la *modernité* que todavía sólo contrasta consigo misma. A este proceso le dio el giro decisivo Stendhal (continuando la polémica italiana sobre el *romanticismo* en el círculo que rodeaba a Ludovico di Breme), en su gran ensayo *Racine et Shakespeare* (1823-1825) invocando la especial, e incluso incomparable, experiencia histórica de su generación.

«*De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses moeurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui de 1780 à 1823; et l'on veut nous donner toujours la même littérature.*»[104] Para Stendhal, la historia a partir de 1789 se halla en oposición a toda la historia anterior. Él ve la Revolución como un acontecimiento que separa como por un abismo a los *français de 1789* de su generación. A los «hijos de la Revolución», que en vez de leer a Quinto Curcio y a Tácito, tomaron parte en la campaña de Moscú y fueron testigos oculares de las asombrosas convulsiones de 1814, ya no podían exigírseles los placeres de la literatura clásica: habrían encontrado insoportable tanto su comicidad como su patetismo.[105] La experiencia de

103. *Op. cit.* (*cf.* nota 3), pp. 402 ss.
104. *Oeuvres complètes,* éd. Martino, París, 1925, t. I, p. 45.
105. *Ibid.* p. 79, *cf.*, p. 45.

que la marcha de la historia fue completamente diferente a partir del año 1789, se halla en el comienzo de una conciencia de época que percibe el paso realizado de lo viejo a lo nuevo como una completa ruptura en el tiempo: la Revolución cortó el hilo entre el pasado y el presente. La sociedad moderna se halla separada del *Ancien Régime* no sólo por su nueva constitución, por sus costumbres y sus ideas, sino también por su gusto, por otra actitud frente a lo bello.[106] Ya que precisamente lo que más entusiasmaba y conmovía de su literatura a la generación de los abuelos, es lo que más de prisa hace bostezar a la generación de los nietos. Lo bello, si se mira su efecto, sólo es bello directamente para su primer público, para el cual fue creado, y es bello en la medida en que busca y alcanza esta actualidad. De ahí derivó Stendhal su definición, que se ha hecho célebre, de lo romántico, definición que rompió con la anterior historia de la palabra y convirtió precisamente en lo contrario su tradicional significado básico. Romántico ya no es ahora el encanto de aquello que trasciende lo actual y con respecto a lo real y cotidiano forma el polo de tensión de lo lejano y pretérito, sino lo actual, lo bello precisamente ahora, que debe perder su encanto directo al convertirse en pasado y que entonces sólo puede seguir interesando desde el punto de vista histórico: «*Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-*

106. «*Je respecte infiniment ces sortes de classiques, et je les plains d'être nés dans un siècle où les fils ressemblent si peu à leurs pères. Quel changement de 1785 à 1824! Depuis deux mille ans que nous savons l'histoire du monde, une révolution aussi brusque dans les habitudes, les idées, les croyances, n'est peut-être jamais arrivée.*» (*ibid.* p. 91).

pères.» [107] Con esta definición se abandona el adjetivo *romantique* como concepto de época y con él la gran antítesis histórica con respecto a lo clásico. Ya que todo lo clásico fue en su época misma alguna vez romántico: «*Sophocle et Euripide furent éminemment romantiques.*» [108] El concepto de lo romántico en Stendhal asume la función originaria del lat. *modernus* de designar el histórico ahora del presente, confiere a lo moderno el significado del valor supremo y declara lo clásico meramente funcional, mediante un mero cambio del signo cronológico, como romanticismo que ya existió. Con ello se cierra el ciclo que condiciona en lo sucesivo la experiencia de la modernidad. A diferencia de la tradición anterior del concepto *moderne,* al adjetivo *romantique,* en el nuevo significado de lo actual, que culmina en el ahora del presente, ya no se le opone una *antiquitas,* un pasado autoritativo. De la misma manera que en la experiencia de la más reciente historia, en que el acontecimiento de 1789 hizo que el tiempo posterior apareciese como un movimiento recién iniciado, acelerado en su propia virtud, y el tiempo anterior como un pasado atrasado, inmóvil,[109] así también ahora hace Stendhal que a la modernidad, romántica en el sentido que él le atribuye, no se le oponga ningún pasado que la preceda y que hubiera podido constituir su modelo o su fase previa. En su escrito programático, la conciencia de la modernidad todavía se consume únicamente en sí misma, hace que lo que hoy es actual, y que en este movimiento violento vuelve a quedar siempre

107. *Ibid.* p. 39.
108. *Ibid.*
109. Para el fenómeno paralelo que se encuentra en la historiografía, que, desde la Revolución Francesa, se enfrenta al problema de «alcanzar la historia que va acelerándose», véase R. KOSELLECK, en: *Nachahmung und Illusion* (*Poetik und Hermeneutik*), ed. por H. R. Jauss, Munich, 1964, pp. 194 y 234.

atrás, se convierta en lo romántico de ayer y con ello se convierta *per se* en lo clásico: se origina un nuevo concepto de clasicismo, que todavía sólo es negativo y que viene determinado por el pasado de las obras de éxito y ya no por la perfección alejada en el tiempo.

Pero, cuando de tal modo, en el cambio incesante de lo actual a lo clasico, la *modernité* a su vez se convierte en *antiquité*,[110] surge la pregunta acerca de la naturaleza de lo bello, que da lugar continuamente a este proceso que no puede cerrarse. ¿Cómo puede lo bello satisfacer al ideal constantemente mudable de la *nouveauté*, corresponder a la singularidad del tiempo presente en el espejo del arte, y, por otra parte, volver a formar su propia antítesis, en la medida en que habiéndose vuelto clásico, aparece como inmarcesible, persistente en el cambio histórico, e incluso eterno? Esta pregunta se la formuló Baudelaire en sus consideraciones sobre Constantin Guys, el *Peintre de la vie moderne* (1859). Su respuesta, que él opondrá, como «*théorie rationnelle et historique du beau*», a la estética convencional, reasume la moderna definición de Stendhal de lo bello: «*que le Beau n'est que la promesse du bonheur*».[111] Opina que a Stendhal se le debe corregir en el hecho de que somete lo bello enteramente al ideal continuamente mudable de la felicidad.[112] Que la naturaleza de lo bello no ha de concebirse unilateralmente en lo actual, es decir, en lo característico de la época, de su moda, de su moral y de sus pasiones, ni sim-

110. En esta formulación en Baudelaire: *Le peintre de la vie moderne*, en: *Oeuvres complètes de Baudelaire*, París, 1950, p. 885: «*En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite.*»

111. *Ibid.* p. 875; la contraposición a la estética convencional se ilustra con el gusto de los visitantes del Louvre que creen que con las «obras maestras» tienen ya todo el arte.

112. *Ibid.*, p. 876.

plemente en el clasicismo de museo de obras maestras alejadas en el tiempo, sobre las cuales se forma el vulgar entendimiento artístico del burgués.[113] Donde mejor puede reconocerse lo bello en el concepto, según lo postula la conciencia que Baudelaire tiene de la *modernité,* es en el fenómeno de la moda, si lo consideramos como lo hacía Constantin Guys, quien se esfuerza en «*dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire*».[114] La moda se encuentra en el punto de partida de la estética moderna de Baudelaire, porque le es propio un doble encanto. Simboliza lo poético en lo histórico, lo eterno en lo transitorio; en ella sobresale lo bello, no como ideal precedentemente familiar e intemporal, sino como idea que el mismo ser humano se forja de lo bello, en la cual se revela la moral y la estética de su época y que le permite hacerse semejante a lo que él quisiera ser.[115] La moda manifiesta lo que Baudelaire llama la «doble naturaleza de lo bello» y equipara conceptualmente a la *modernité*: «*La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.*» [116]

Con este último hito de la historia de la palabra, nuestra consideración ha llegado al umbral de nuestra modernidad actual y, por consiguiente, al término previsto. Ya que aquí salta a la vista con qué razón pudo decirse al principio que nuestra comprensión previa de lo moderno se remontaba históricamente a la autocomprensión estética e histórica de Baudelaire y de sus contemporáneos, de suerte que

113. *Ibid.*, p. 873.
114. *Ibid.*, p. 884.
115. *Ibid.*, p. 874: «*L'idée que l'homme se fait du beau s'imprime dans tout son ajustement, chiffonne ou raidit son habit, arrondit ou aligne son geste, et même pénètre subtilement, à la longue, les traits de son visage. L'homme finit par ressembler à ce qu'il voudrait être.*»
116. *Ibid.*, p. 884.

la aparición del nuevo concepto de *la modernité*, después de 1848, podría considerarse, para nuestra conciencia de la época, como el límite entre el mundo histórico lejano y el que nos es familiar. *La modernité* es explícitamente introducida como nuevo concepto por Baudelaire en sus consideraciones, que engloban el conjunto de *Le Beau, la Mode et le Bonheur.*[117] Debe designar la doble naturaleza de lo bello, en la que se revela al mismo tiempo la denominada por Constantin Guys *vie moderne* de lo cotidiano histórico y de la actualidad política: para Baudelaire, la experiencia estética y la experiencia histórica de la *modernité* vienen a ser una misma cosa. Donde mejor puede concebirse la autocomprensión histórica cambiada que se anuncia en esta modernidad, es en la antítesis que incluye la formulación de Baudelaire. Lo opuesto a la *modernidad*, como cabría esperar, no lo constituye aquí, por ejemplo, lo romántico.[118] Aun cuando de hecho el Romanticismo es el pasado inmediato de la modernidad de Baudelaire, no por ello la considera él como su antítesis. Dado que lo moderno, incluso en Baudelaire (como anteriormente lo romántico en Stendhal), se separa constantemente de sí mismo en el proceso de la experiencia histórica («*Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien*»),[119] o sea, que cada *moder-*

117. «*Il* [Constantin Guys] *cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; car il ne se présente de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire*», *ibid.*, p. 884.

118. En *Mémoires d'Outre-Tombe* de Chateaubriand, de las que toma P. Robert la prueba más antigua de 1849, el término *modernité* se encuentra aún en oposición a romántico y tiene, junto a *vulgarité*, un sentido depreciativo: «*La vulgarité, la modernité de la douana et du passeport, contrastaient avec l'orage, la porte gothique, le son du cor et le bruit du torrent*» (*cf.* nota 1).

119. *Le peintre de la vie moderne, op. cit.*, p. 884.

nité debe inevitablemente volver a convertirse en *antiquité,* ningún pasado determinado (tampoco la Antigüedad, o una antigüedad, según decía W. Benjamin) puede formar la antítesis constitutiva de lo bello del arte moderno. Por consiguiente, ello es enteramente en la consecuencia de esta nueva experiencia estética, cuando Baudelaire opone a la rueda de la *modernité,* que gira sin cesar, un polo fijo que se constituye a sí mismo en el proceso de la separación de lo pasado. De la misma manera que para el artista productor lo transitorio, momentáneo, histórico, sólo es una mitad del arte, del que es preciso destilar lo duradero, invariable, poético como su otra mitad, la experiencia de la *modernité,* incluso para la conciencia histórica, incluye el aspecto de lo eterno como oponente suyo. Pero esto no es en modo alguno una variente tardía de la antítesis de tiempo y eternidad, antítesis platónico-cristiana nuevamente utilizada por el romanticismo, sino lo contrario. Ya que *éternel* ocupa aquí el lugar que en la anterior tradición fue ocupado por la Antigüedad o por lo clásico: lo mismo que la belleza ideal *(le beau unique et absolu),* también lo eterno *(l'éternel et l'immuable),* como antítesis de la *modernité,* presenta para Baudelaire el carácter de un pasado lejano.[120] Incluso lo que nos parece eternamente bello tuvo antes que ser producido: lo bello intemporal (esta conclusión resulta forzosamente de la *théorie rationnelle et historique du beau* y de su explicación en el fenómeno de la moda) no es sino la idea de lo bello, bosquejada por el hombre mismo y continuamente abandonada de nuevo, en la condición de lo transitorio.

El arte ejemplar del *Peintre de la vie moderne*

120. *Cf. ibid.,* p. 875; la coordinación entre *éternel y passé* se encuentra también al final del ensayo *Richard Wagner et Tanhäuser, op. cit.,* p. 1066: «*Je me crois autorisé, par l'étude du passé, c'est-à-dire de l'éternel, à préjuger l'absolu contraire, etc.*»

descubre en lo efímero y en lo casual un elemento de la belleza imperecedera; en lo que está de moda y en lo histórico, que el gusto clásico no tuvo en consideración o respetó, deja en libertad lo poético. Para Baudelaire, el arte verdadero, tanto ahora como antes, no puede prescindir del *«élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes»*; cuando falta, la obra de arte cae inevitablemente en el espacio vacío de una belleza que permanece tan abstracta e indefinible como la belleza de la única mujer *antes* del pecado original.[121] ¡Eva *después* de la caída como personificación de la belleza en la comprensión universal de la *modernité* y como símbolo de la rebelión contra la metafísica de lo bello, verdadero y bueno intemporales! Esta atrevida comparación sella la antítesis de *modernité* y *éternel* que abre la sección más reciente, que ya no hemos de tratar aquí, en la historia del concepto de lo moderno, pero también atestigua aquella tendencia antiplatónica de la estética de Baudelaire que abrió el camino a la experiencia estética y al nuevo canon del arte que caracterizan a nuestra modernidad actual.[122]

121. *«Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché.»* *Ibid.*, p. 884.

122. La ruptura con el platonismo de la estética clásica, que en Baudelaire sólo es visible en los primeros comienzos, aparece en Valéry en todas sus consecuencias, como lo ha demostrado Hans BLUMENBERG en su tratado: *Socrates und das objet ambigu*, en *Epimeleia, Festschrift für Hans Kuhn*, Munich, 1964, pp. 285 ss.

Apéndice (al capítulo: «Los modernos» en los fragmentos de Baudelaire, de Walter Benjamin)

La teoría de Baudelaire sobre la modernidad ha sido paradójicamente mal comprendida por el crítico, al que la actual aceptación de Baudelaire debe impulsos decisivos para una nueva comprensión. Si no vemos ya las *Fleurs du mal* por medio de la interpretación de Walter Benjamin en la fascinación de *l'art pour l'art* como retraimiento de la poesía sobre sí misma, sino como testimonio de una experiencia histórica que hizo transparente para el arte todo el proceso social del siglo XIX, no puede estribar ciertamente en el interés de una adecuada valoración de Benjamin, el pasar por alto, en los fragmentos de los *Pariser passagen*, ahora editados póstumamente, la hipoteca de una decisión previa que grava su nueva comprensión de Baudelaire y la enreda en contradicciones. Con esta decisión previa no me refiero ya a la intención de la obra *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* de demostrar la «singular importancia de Baudelaire» en el hecho de que «fue el primero que, en la forma más firme, objetivizó la fuerza productiva del ser humano alienado en el doble sentido de la palabra».[1] Esta intención legitimable se convertirá en una previa decisión problemática por el hecho de que Benjamin inter-

1. Citado de la carta de W. Benjamin a M. Horkheimer del 16-IV-1938 (*Briefe*, t. 2, Frankfurt 1966, p. 752). En mi crítica sólo me refiero a la versión primitiva del fragmento *Die Moderne* que forma el capítulo III de la obra *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* (ed. R. TIEDEMANN, *Walter Benjamin, Charles Baudelaire — Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt, 1969), no a la refundición *Über einige Motive bei Baudelaire* de 1939 que fue precedida por la crítica de Th. W. Adorno (Carta del 10-XI-1938). Sin embargo, mi argumentación no se ve afectada por la refundición, ya que Benjamin, incluso en la versión posterior, únicamente considera las «reservas» de Baudelaire frente a la gran ciudad y mantiene su tesis de la alienación.

preta unilateralmente las *Fleurs du mal* como testimonio de la existencia desnaturalizada de las masas de las grandes ciudades y, además, no supo ver el reverso dialéctico de la *alienación*, la nueva productividad del ser humano, liberada con la renuncia a la naturaleza, de la que da un testimonio no desdeñable la lírica de gran ciudad y la teoría de la modernidad de Baudelaire.

El *parti pris* de Benjamin se revela ya en el hecho de que en el capítulo «Die Moderne», casi pasó por alto precisamente el núcleo de la teoría de Baudelaire sobre el arte moderno, su ensayo de 1859 sobre Constantin Guys, el *Peintre de la vie moderne*. El capítulo póstumo de Benjamin, «Die Moderne», revela algo sobre ello. «La teoría del arte moderno —concluye allí un resumen del ensayo— constituye el punto más débil en la opinión de Baudelaire sobre los modernos. Esta última indica los motivos modernos; asunto de la primera sería probablemente una discusión del arte antiguo. Baudelaire jamás intentó tal cosa. Su teoría no repara la renuncia que en su obra aparece como una deficiencia de la naturaleza y de la ingenuidad. Su dependencia de Poe, que llega hasta la formulación, es expresión de su perplejidad. Su orientación polémica es otra; se destaca del fondo gris del historicismo, del alejandrinismo académico que estuvo de moda con Villemain y Cousin. Ninguna de sus reflexiones estéticas ha presentado a los modernos en su compenetración con la Antigüedad, cosa que sucede en ciertas partes de las *Fleurs du mal*» (p. 89).

¿Por qué, en realidad, en esa época había de ser cuestión de una teoría del arte moderno el iniciar una discusión sobre el arte antiguo? La pregunta queda en el aire. Nos gustaría conocer la respuesta que Benjamin habría dado a ella. Ya que su postulado resulta difícil de comprender si pensamos que en el siglo XIX la teoría del arte moderno ya no solía legitimarse mediante una lucha contra la auto-

ridad del arte antiguo, cosa que aún era natural y obligatorio para el siglo XVIII hasta el clasicismo alemán. ¿A qué teoría del arte de categoría comparable habría correspondido entonces, en el siglo XIX o en el XX, la exigencia de Benjamin con respecto a Baudelaire? La razón por la cual, con respecto a Baudelaire y a la teoría del arte del siglo XIX, no hacía falta ninguna lucha contra el arte antiguo, se expone con suficiente claridad en el ensayo sobre Guys. Lo que aquí desarrolló Baudelaire como su *théorie rationnelle et historique du beau* hace dar un paso radical a la emancipación del arte moderno introducida con el historicismo, como se mostró anteriormente en la antítesis entre *modernité* y *éternel*. La idea de Baudelaire sobre la «doble naturaleza de lo bello», para la que Benjamin sólo tiene la frase autoritativa y gratuita de que «no puede decirse que cale hondo» (p. 89), no pone solamente en entredicho la *beauté générale* como compendio del arte antiguo y como norma académica aún vigente sobre lo más decisivo (concretamente, como *élément non approprié à la nature humaine*),[2] sino que también defiende con ello lo «históricamente» bello, oprimido por la tradición clásica. En la teoría de Baudelaire, el arte moderno no puede prescindir del arte antiguo como pasado autoritativo porque lo bello, temporal o transitoriamente incluido en el concepto de *modernité*, produce su propia *antiquité*. ¿Acaso esta teoría, que se relaciona evidentemente con otras posiciones de la estética antiplatónica de Baudelaire,[3] no es capaz de superar «la renuncia, que en su obra aparece como deficiencia de la naturaleza o de la ingenuidad»?

Nos vemos inducidos a formular esta pregunta al observar que el par de conceptos que, en el ca-

2. *Cf.* BAUDELAIRE, *Oeuvres*, París, 1951, p. 875.
3. Respecto a esto puedo remitir al tratado citado en la nota 13 (especialmente las pp. 347 ss.).

pítulo «Die Moderne», se convierte en definitiva en vehículo de todas las interpretaciones, no es otro sino aquella relación funcional de *modernité* y *antiquité*, que Benjamin, a pesar de sus grandes reservas, toma luego de la teoría de Baudelaire: «El que "toda modernidad sea realmente digna de convertirse algún día en antigüedad", constituye para él la delimitación en general de la misión artística» (p. 87). El pasaje dice así en el ensayo sobre Guys: «*En un mot, pour que toute* modernité *soit digne de devenir* antiquité, *il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite*» (p. 885). En la eliminación de la construcción final de la frase y en las intercalaciones de *realmente* y *algún día* en la transcripción de Benjamin se revela una poderosa tendencia de su interpretación. Según Baudelaire, es misión del artista extraer de la vida moderna la misteriosa belleza que surge de la temporalidad, *para que* lo moderno pueda convertirse en antiguo. Benjamin no suprime únicamente aquí la *beauté fugitive* como condición para la posibilidad de que lo moderno vuelva a convertirse en antiguo. Contrariamente a la intención de Baudelaire, convierte también más adelante la relación funcional de *modernité* y *antiquité* en una antítesis determinada por el contenido, sin decir que *antique* y *antiquité*, en los pasajes correspondientes del ensayo no significan la Antigüedad clásica, sino la antítesis funcional introducida por Baudelaire, es decir, lo moderno convertido en *antiguo*.[4] La forma en

4. *Cf. ibid.*, p. 874 (sobre una serie de grabados que representan las modas en el vestir de los años de la Revolución): «*Ces gravures peuvent être traduites en beau et en laid; en laid, elles deviennent des caricatures, en beau, des statues* antiques.» O bien *ibid.* p. 886 (después de tratar del falso uso de modelos de la época de Tiziano y Rafael): «*Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent; il abdique la valeur et les privilèges*

que Benjamin utiliza subrepticiamente el concepto de modernidad de Baudelaire para oponerlo a la Antigüedad como época histórica se observa en la frase siguiente: «La modernidad indica una época; al mismo tiempo designa la fuerza que actúa en esta época, transformándola en antigüedad» (p. 88). Aunque esta transformación de la modernidad en antigüedad no encaja con la teoría de Baudelaire, sin embargo, puede caracterizar muy bien un aspecto ciertamente importante de la lírica de Victor Hugo, cosa que, naturalmente, no dejó de observar Benjamin («Para Baudelaire, esto se encuentra en Victor Hugo», p. 88). La «compenetración de la modernidad con la Antigüedad», alabada en algunas partes de las *Fleurs du mal* (p. 89), tampoco se limita casualmente a partes de la temática o el estilo de Victor Hugo.[5] Y la obra de la que en realidad puede decirse que hizo aparecer una nueva Antigüedad, una «Antigüedad parisiense» (p. 91), es una obra del propio Hugo, su ciclo de poesías *À l'arc de triomphe*. Este aspecto antiguo de la metrópoli junto con su poeta, en el que Benjamin cree reconocer un héroe moderno desheredado y suplantador del héroe antiguo (p. 87), ¿no será una vista del paisaje urbano en las *Fleurs du mal*, según permiten verla sobre todo las gafas de Victor Hugo?

Se nos ocurre esta pregunta al observar cómo Benjamin se ve obligado por dos veces a corregir su afirmación de que, en la poesía de Hugo, *Al arco triunfal* debe «reconocerse la misma inspiración que fue decisiva para la idea de Baudelaire sobre la modernidad» (p. 94). Inmediatamente después, viene a contradecir esto[6] lo que observa Benjamin con res-

fournis par la circonstance; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le temps *imprime à nos sensations.*»

5. En relación con esto volveremos más adelante a referirnos a «Le Cygne».

6. Ya en la p. 90 tuvo que comprobar Benjamin que la fuente de la inspiración era «básicamente diferente» en Hugo,

pecto a las vistas de París grabadas por Meryon: «Nadie se vio más influido por ellas que Baudelaire. Para él, la vista arqueológica de la catástrofe, que formaba la base de los sueños de Hugo, no era lo que realmente le emocionaba. Para él, la Antigüedad debía surgir de golpe, como Atenea de la cabeza del incólume Zeus, de la incólume modernidad» (p. 94). La metáfora empleada últimamente resulta difícil de concretizar. Sin embargo, lo significado por medio de ella debía iluminar el pasaje del texto de Baudelaire sobre Meryon que Benjamin cita, porque da «a entender bajo mano la importancia de esta Antigüedad parisiense» (p. 96). La cita, que, por desgracia, deja Benjamin enteramente sin comentario, no muestra, sin embargo, en modo alguno un aspecto antiguo de la ciudad, todavía permite reconocer, como «también en Meryon [...] se compenetran la Antigüedad y la modernidad» (p. 95): «Raramente hemos visto representar con mayor fuerza poética la solemnidad natural de una gran ciudad: la majestad de las acumuladas masas de piedra, las torres de las iglesias, cuyo levantado dedo señala hacia el cielo, los obeliscos de la industria, que lanzan contra el firmamento grandes cantidades de humo, los andamios, que de un modo tan paradójico colocan sobre el bloque macizo de los edificios que se restauran su armazón parecido a una tela de araña, el cielo neblinoso y preñado de ira y de rencor, y las profundas miradas cuya poesía reside en los dramas con los que se la dota en la mente, ninguno de los complejos elementos de los que se compone el decorado de la civilización, ha sido olvidado» (pp. 96-97). Aquí tenemos ante los ojos una pieza de poesía de gran ciudad moderna, importante por el hecho de que contradice provocativamente toda con-

---

con su «disposición crónica», y en Baudelaire, en cuya poesía se manifiesta centuplicada la capacidad de la rigidez «como una especie de mimetismo de la muerte».

cepción antigua y aun romántica de la naturaleza y del arte, un paisaje sin el menor rastro de naturaleza, en el que se atribuye al mundo creado por el hombre, al «*douloureux et glorieux décor de la civilisation*»,[7] rasgo a rasgo y con ostentosa gesticulación contra el cielo (no creado por la mano del hombre), la sublimidad *(«la solennité naturelle»)* antes reservada a la naturaleza. Esta visión de la metrópoli, en la que triunfa el nuevo patetismo del trabajo industrial, constituye un testimonio de la forma radical como efectúa Baudelaire la transmutación estética de la naturaleza.[8] Benjamin se ha negado obstinada y constantemente a reconocer esta transmutación como el núcleo de la teoría de Baudelaire sobre el arte moderno y como el aspecto esencial de las *Fleurs du mal.* ¿Era necesario ofrecer este sacrificio a una interpretación que quería relacionar metódicamente la posición trascendental de Baudelaire con el materialismo dialéctico?

Desde el punto de vista actual, se puede responder negativamente a la pregunta. Las contradicciones en la interpretación que hace Benjamin de Baudelaire aparecen bajo otra luz, cuando la «deficiencia de la naturaleza y de la ingenuidad» en la obra de Baudelaire no se explica precisamente y unilateralmente como consecuencia de una alienación aparecida con la sociedad productora de artículos de consumo del *Second Empire,* o como consecuencia de la «resistencia que la modernidad opone al natural impulso productivo del ser humano» (p. 81). El que quiere comprender en su sentido dialéctico el

7. Ed. de la Pléiade, p. 840.

8. H. Blumenberg (*Poetik und Hermeneutik II,* Munich, 1966, p. 438) llama la atención sobre el proceso histórico-científico que precedió al antinaturalismo en la teoría artística del siglo XIX: «En el momento en que el hombre hubo perdido su última duda respecto a que la naturaleza no había sido creada para él y para su servicio, sólo pudo seguir soportándola todavía en el papel del material.»

desaire que Baudelaire hace a la naturaleza, tampoco puede negar en su teoría estética y en su práctica poética la firma de la fuerza productiva que es específica de la *vie moderne* en la era industrial: el nuevo impulso productivo del hombre, tanto económica como artísticamente, para superar el estado de su naturalidad, con objeto de poder elevarse a un mundo creado por él mismo. El aspecto amenazador y triste de la gran ciudad, que Benjamin sabe describir de modo fascinante, tiene por ello en las *Fleurs du mal* y también en el *Spleen de Paris* su correlación en el descubrimiento de su propia poesía, de la que Benjamin no dice nada. El texto sobre Meryon por él citado dista mucho de ser la única prueba que rebate su afirmación de que Baudelaire no conoce tales perspectivas de la sublime belleza del paisaje urbano y de que sus poesías se diferencian por una «reserva contra la gran ciudad» de «casi toda la poesía de gran ciudad subsiguiente» (p. 90). Contra esta reserva habla no sólo el poema programático «Paysage», que abre los *Tableaux parisiens,* para, con la mirada desde la buhardilla, anunciar lo que en lo sucesivo deberá llamarse «paisaje» y «égloga», sino también el «Rêve parisien» y otras poesías en verso y en prosa, cuyo efecto formador de estilo sobre la siguiente lírica moderna difícilmente puede discutirse. Los alegóricos «Paisajes del tedio», que corresponden al «Concepto de la caducidad de la gran ciudad», de Benjamin (p. 90), sólo al alternar con los nuevos «Paisajes del éxtasis», que Baudelaire evoca gustoso con la mirada del *flaneur,* hacen resurgir toda la realidad de la *vie moderne et abstraite.*[9]

Con el *flaneur* se pone Benjamin en dificultades, porque esta figura moderna de la subjetividad líri-

9. Préf. a *Le Spleen de Paris, op. cit.,* p. 273; para los paisajes del *Ennui* y del Éxtasis, véase G. HESS, *Die Landschaft in Baudelaires F. d. M.,* Heidelberg, 1953.

ca no quiere adaptarse a la perspectiva del hombre que se ha alienado a sí mismo. A Benjamin le parece que sólo es apropiado para esta perspectiva el «Héroe en su aparición moderna» (p. 80), que él observa en las figuras del espadachín, del apache, del trapero, del dandy y del callejero. Sin embargo, de este último no puede decirse: «para vivir en la modernidad se requiere una disposición heroica» (p. 80). Por consiguiente, ¿no pueden provenir de él las «ilustradoras representaciones de la gran ciudad» (p. 74)? ¿Aun cuando se combinen con el fenómeno poco heroico del callejero precisamente los motivos de las calles parisienses y de la muchedumbre de la gran ciudad, para cuyo significado como medio de la percepción cambiada en el siglo XIX debía precisamente abrirnos los ojos Benjamin? Pronto será corregido también el juicio negativo emitido sobre el callejero: «Es la mirada del *flaneur*, cuya forma de vida envuelve todavía con un reflejo conciliador la futura (¡) y triste forma de vida del hombre de la gran ciudad. El callejero se encuentra todavía en el umbral, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos ha podido todavía dominarle. En ninguna de ellas se encuentra como en su casa. Busca su refugio en la multitud.»[10] No le discutiremos ya aquí a Benjamin el que esta mirada, que conquista a la poesía la nueva experiencia de la multitud como *bain de multitude* y *universelle communion* deba ser todavía «la mirada del alienado».[11] Sólo puede causar confusión el equiparar la mirada del callejero con la del alegórico, que Benjamin, del modo más convincente, ha descubierto de nuevo en las *Fleurs du mal*.

En la mirada del alegórico es donde mejor puede interpretarse el modo como Baudelaire supo su-

10. *Paris als Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, en *Schriften* t. I, pp. 416-417.
11. *Cf. Le Spleen de Paris* XII: «Les Foules.»

perar en su obra la «deficiencia de la naturaleza y de la ingenuidad». El *spleen* como experiencia, en la que las cosas han perdido su aureola y la mirada del alegórico ve «la Tierra que ha recaído en un mero estado de naturaleza»,[12] tiene su oponente en una experiencia complementaria que puede conferir a las cosas una aureola nueva, aunque ya no natural. Es el recuerdo que en las *Fleurs du mal* compensa la desaparición de la aureola. Esto lo muestra también la poesía «Le Cygne», principal ejemplo de Benjamin para aquella caducidad de París, «donde en último término y de la manera más íntima, la modernidad se ha unido a la Antigüedad» (p. 89): en tanto que en la primera parte de «Le Cygne» la mirada melancólica de la destrucción de la *forme d'une ville* debe seguir hasta la imagen acusadora del cisne que se muere de sed, la fuerza contraria del recuerdo en la parte segunda suscita los transformados «símbolos de la decrepitud» en una solemne serie de evocaciones que se juntan para formar un antimundo autónomo de lo bello.[13] Al igual que este proceso poético contra corriente, también las *correspondances* de Baudelaire presuponen la fuerza armonizadora e idealizadora del recuerdo; son «datos de la reflexión», ya no son signos de una armonía simultánea de interioridad y naturaleza exterior, como ha hecho resaltar con mucha razón Benjamin.[14] Si ello es así, o sea, si las correspondencias en Baudelaire ya no son símbolos naturales, sino signos recordatorios de una experiencia felizmente lograda, entonces la «contradicción entre la teoría de las correspondencias naturales y el desaire hecho a la naturaleza», en la que Benjamin creía haber encontrado la «pa-

12. *Über einige Motive bei Baudelaire,* en *Schriften,* t. I, pp. 458-459.

13. Véase también Vf., *Zur Frage der «Struktureinheit» älterer und moderner Lyrik,* ahora en *Zur Lyrik-Diskussion* («Wege der Forschung», t. CXI), Darmstad 1966, pp. 347-367.

14. *Schriften* t. I, p. 455.

radoja fundamental de su teoría sobre el arte»,[15] tampoco es ya una contradicción en la teoría de Baudelaire sobre la belleza moderna, sino una contradicción en la interpretación hecha por Benjamin. Una contradicción que debe eliminarse por completo, ya que sólo subsiste en tanto que se anota sólo en la página del «Debe» el desaire de Baudelaire a la naturaleza en el proceso dialéctico de la historia, como «testigo en el proceso histórico que el proletario hace a la clase burguesa» (p. 169) y no lo ingresa también en la página del «Haber» como parte de aquella productividad en la que el hombre se libera del poder que la naturaleza tiene sobre él. La paradoja que quizá quede entonces todavía es la labor del arte, provocativa para el materialismo dialéctico, consistente en que puede ser no sólo una firma de una coyuntura presente de la sociedad, sino también anticipación de una coyuntura futura de la misma. «Ya que sin excepción —leemos en *Einbahnstrasse*—[16] se combinan los grandes poetas en un mundo que viene detrás de ellos, tal como las calles de París de las poesías de Baudelaire no aparecieron hasta después de 1900 y tampoco existían antes los hombres de Dostoievski.»

15. En la Carta del 16 de abril de 1938 a Max Horkheimer, a quien explica el plan de su libro sobre Baudelaire, *cf. Briefe*, ed . G. SCHOLEM y Th. W. ADORNO, Frankfurt, 1966, p. 752.
16. *Schriften* t. I, p. 518.